TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

U. I. C. C.
APR 24 1978
LIBRARY

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA CZYTELNIK

LUTY 1947

ROK III ZESZYT 2

TREŚĆ ZESZYTU

MIROSŁAW ŻUŁAWSKI: OPOWIEŚĆ SZYDERCZA
KONSTANTY GAŁCZYŃSKI: CAFE-BAR „OCEAN"
ALICJA IWAŃSKA: EWAKUACJA APARATU
JULIAN PRZYBOŚ: BALLADY I GROTESKI
JEREMI WASIUTYŃSKI: WSTĘP DO HISTORII CZŁOWIEKA
WACŁAW KUBACKI: RANIERI CALZABIGI POŚRÓD LEKTUR FILOMACKICH
TADEUSZ PEIPER: DWIE KRESKI DO PROFILU MICKIEWICZA
SPRAWY I TROSKI: JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?
SPRAWOZDANIA
NOTY

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA CZYTELNIK

ROK II ZESZYT 2

LUTY 1947

8 000 EGZEMPLARZY

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE

M — 16678

MIROSŁAW ŻUŁAWSKI

OPOWIEŚĆ SZYDERCZA

W sierpniu ziemia wchodzi w znak Panny. Po obu stronach ekliptyki jarzy się zodiak w przejrzystej półkuli szkła. Środkiem płynie mleczna droga, jak rzeka. Biała bilardowa kula toczy się miękko po czarnym suknie. Odsłania w obrocie pulsujące mdłym światłem zarysy. Ameryka, Azja, Europa. U kresu waruje karambol przy miękkich bantach wszechświata.

Mgliste ćmienie mlecznej drogi migoce co noc nad miastem. Z dna ulic zasnutych pożogą rozjarza się w górę, za podniesieniem głowy, matowe szkliwo. Szyby w oknach od podwórza bledną jak anemiczne panny. W pokojach od frontu nie ma nic w świetle lamp. Tam Szczepan Kinczel siedzi przy stole, z podbródkiem w dłoniach. Naprzeciw niego Elżbieta. Nie mówią już o niczym, nie ma o czym mówić, wszystko zostało powiedziane. Rozchodzą się. To wszystko. Gdyby to było w pokoju od podwórza, przy zgaszonej lampie, to może... Ale tu nie ma szyb zmywanych mętnym mlekiem. Więc rozchodzą się.

Mateusz Glonik półleżąc w strapieniu na tapczanie spytał ich przed chwilą: — O co? — Odpowiedzieli równocześnie: — O wszystko — ...

Mateusz Glonik ułożył wygodnie nogi w nieczyszczonym obuwiu na poduszce z haftem. Powiedział: — To nie wymaga zresztą wyjaśnień. Wystarczy znajomość historii Kinczelów i de Loges'ów... I trochę historii świata — dodał po namyśle. Obserwował małżonków z niejaką złośliwością. — Skąd wyście się wzięli, wy... — zagadnął. Szczepan wzruszył z niechęcią ramionami. Elżbieta nie poruszyła się nawet. W czarnej sukni, z włosami, jak żyto w księżycu — konstatował Mateusz.

Bardzo brzydki, zbudowany jak kaczor, z wiecznym czyrakiem na karku — lubił kobiety duże i ładne, blondynki o długich nogach i biodrach tuż pod piersiami. Był w tym pewien wzniosły ekshibicjonizm, kiedy pokazywał się publicznie zawsze w towarzystwie pięknych pań, niczym francuski buldog. Elżbieta onieśmielała go rasą, twardym profilem i karkiem jak łodyga. Dać jej frygijską czapkę, a byłaby Pallas Atena — myślał.

Podobnie myślał jej dziadek, kiedy widział Elżbietę, w ósmym roku jej życia, z kirasjerskim hełmem na grzywie pysznych włosów, dowodzącą w bitwie ołowianych żołnierzy. Rodowy dywan de Loges'ów był poligonem, na którym armatki Elżbiety rozstrzeliwały bataliony ołowianych Francuzów,

Prusaków i Indian. Wyszamerowani de Loges'owie z portretów spog'ądali zimno, węsząc proch. Elżbieta z wypiekami na twarzy kierowała działo na szarżujący szwadron szaserów gwardii.

To było w dniu zawieszenia broni. Paryż szalał od jedenastej w południe. Generał Victor César de Loges był wzruszony. Od czterech lat z górą dowodził w Szampanii, Flandrii, Wogezach, w Salonikach nawet. W czasie, gdy wnuczka gromiła na wielkim dywanie de Loges'ów pomieszane wojska Europy, generał Victor César de Loges w ostatnim dniu wojny i pierwszym dniu pokoju czynił przegląd de Loges'ów.

Ci ze ścian i gipsowych popiersi byli na swoich miejscach, począwszy od tego, który zginął pod Fontenoy, zapewne od owej salwy, której pierwszeństwo ustąpiono Anglikom. Trzech de Loges'ów zginęło bez przekonania pod Napoleonem. Rodzina była zawsze legitymistycznych przekonań. Na klindze szpady, którą pod Waterloo obnażył najstarszy z de Loges'ów, by osłonić odwrót cesarza, było wypisane złoconymi literami: z a k r ó l a i h o n o r.

Ojciec Victora Césara wrócił bez nogi spod Solferino, a on sam, Victor César de Loges, walczył w 1870 r. pod Gravelotte, gdzie stracił brata w ataku na bawarską baterię. Z kampanii algierskiej wyniósł stopień pułkownika i bliznę od włóczni. Pradziadowie i dziadowie z bliznami od wszystkich broni świata pokrywali się na portretach szramami pęknięć olejnej farby. To była przeszłość, tłusto pociągnięta werniksem, obojętnie rozwieszona po ścianach, jedzona przez mole i otrzepywana z kurzu w wigilię świąt.

Teraźniejszość tkwiła w gablotkach z ziemią pobojowisk wielkiej wojny, w potrzaskanych błękitnych hełmach i spłowiałych fotografiach. Generał de Loges miał trzech synów. Najstarszy z nich, René de Loges, był pułkownikiem armii francuskiej i w tej chwili odbywał zapewne tryumfalny wjazd do Strassburga. Młodszy, Franciszek, był oficerem armii polskiej, o ile taka gdzieś była, poza Francją. Ten poszedł za głosem krwi matki, która była Polką. Tonął gdzieś w zawierusze, która szalała nad Wisłą, wierny swemu losowi. Najmłodszy, Armand, zginął, jak prawdziwemu Francuzowi przystało, pod Verdun, w ataku, którym Nivelle odebrał fort Douaumont. Rodzina mówiła o nim przyciszonym szeptem, z czcią, należną bohaterowi ginącemu w ataku na bagnety. Generał Victor César de Loges chował w sercu żal do losu, jak niezasłużoną krzywdę. On jeden wiedział, że kapitan Armand de Loges zginął od zbyt krótkiego pocisku artylerii francuskiej, zagrzebany w swej dziurze, na minutę przed atakiem, do którego marokańczycy poszli bez niego.

Nad wełnianym pobojowiskiem snuł się ostry dym armat Elżbiety. Nowa szarża ołowianych pułków została rozbita. Generał Victor César de Loges stał po kolana w armatnim dymie i hołubił gorzkie myśli. Wyrwały go z nich krzyki wnuczki. Elżbieta szła do ataku z prawdziwą szablą de Loges'ów w wyciągniętej dłoni, z rozwianą grzywą włosów pod kitą kirasjerskiego hełmu. Krzyczała po polsku ostrym głosem: — Bij skurwysyna, bij skurwysyna!

Generał zbyt mało znał język swej nieboszczki żony. Zaniepokoił się jednak: — *Qu'est-ce qu'elle a donc? Est-ce possible qu'elle dise quelque chose*

d'indécent? — I zaraz potem: — *Le jour de l'armistice même! Quand les vaillantes et glorieuses armeés françaises passent sous l'arc de triomphe! Non! C'est pas possible. Je me trompe évidemment!* — I zwrócił się znów ku gablotkom, jakby sobie przypomniał, że jest jeszcze do odcelebrowania wspomnienie po dwu wnukach, poległych nad Marną. Byli to młodzi chłopcy, z białymi kitkami szkoły Saint-Cyr nad zawadiackimi kepi. Podnosili małą Elżbietę w górę i wołali: — *Oh là là!* — Ona oczywiście tego nie pamiętała. W gablotce zostały dwie pary białych rękawiczek, które włożyli w godzinie ataku, zgodnie z tradycją Saint-Cyr. Od dziesięciu pokoleń rzemiosłem de Loges'ów była wojna.

Wkrótce potem umarł dziadek. Do samego końca był niespokojny o Francję. Młode pokolenie do Loges'ów leżało w gablotkach. Pozostawała Elżbieta, a ona nie była Francuzką. Generał konając nie miał komu powierzyć bojowej szpady de Loges'ów. René okupował Nadrenię. Franciszek bił się o Lwów. Z konieczności powierzył ją Elżbiecie, odwrócił się do ściany i umarł. Drogę jego pogrzebu Francja wymościła mozaiką wszystkich swych uniformów. Generał odjechał na lawecie, zmartwiony do ostatka. Elżbietę zabrała matka do Berlina.

Matka Elżbiety była Niemką i może dlatego cierpiała tak bardzo z powodu rozwodu z mężem. Zresztą wszystkie kobiety noszące po mężach nazwisko de Loges dodawały doń prędzej czy później określenie „rozwódka". Generał Victor César de Loges rozwiódł się ze swą żoną Polką po zawarciu sojuszu francusko-rosyjskiego. Pułkownik René de Loges nie żył ze swą żoną Angielką od incydentu komendanta Marchaud w Faszodzie. Poprzez kanał La Manche łączyła ich tylko dumna żałoba po obu synach z Saint-Cyr. Eks-żona Renégo, córka admirała Królewskiej Floty, miała za sobą rodzinne ślubowanie mglistej zemsty, które obwozili po oceanach jej bracia, w złudnej nadziei, że natkną się kiedyś przecie na piechurów pułkownika René. Co do Armanda, ten spoczywał w mauzoleum Douaumont. Zresztą nie był żonaty. Wziął rozwód tylko z życiem.

Franciszek de Loges rozszedł się z żoną Barbarą z Legotków z powodu pokoju brzeskiego. Kochali się zresztą bardzo i cierpieli złorzecząc historii. Barbara zamieszkała w Berlinie u ojca Wilhelma von Legotke, generał-majora armii cesarskiej. Kiedy generał-major przegrał wojnę, zabrała do siebie Elżbietę, którą dzień zawieszenia broni zastał u dziadka w Paryżu. Zrazu przeraziła ją polskość dziecka. Elżbieta nie umiała się nawet przeżegnać po niemiecku. Po dwu latach zgermanizowała się płytko, ale niemal zupełnie. Wtedy ojciec upomniał się o swoje prawa, a stryj René, który właśnie został mianowany generałem, poparł roszczenia brata świeżym autorytetem zwycięzcy. Rodzina von Legotków opierała się krótko polsko-francuskiej koalicji. Sprawa obniżenia sumy odszkodowań, jakie Niemcy winni byli Francji, wpłynęła na jej ustępliwość. Wuj Elżbiety, oberst von Legotke Artur odwiózł małą do Warszawy. Rodzina von Legotków zagrzebała płytko urazy, i robiła dobrą minę do kiepskiej gry, naśladując swą ojczyznę. Były tam stare pora-

chunki z de Loges'ami, które od biedy można by uznać za wyrównane. Generał-major rozbił na czele swej baterii Victora Césara pod Gravelotte w roku 1870. Pułkownik René de Loges odwzajemnił się von Legotkom zniesieniem pułku obersta Artura na wzgórzach Morthomme w r. 1916. Legotkowie, sztywni junkrzy w monoklach, nie chcieli uznać remisu, do czego syty rewanż skłaniał de Loges'ów. Wierzyli w przyszłość i w nową wojnę. Ona od dziesięciu pokoleń była rzemiosłem von Legotków.

Generał René de Loges, oberst von Legotke Artur i podpułkownik Franciszek de Loges spotkali się w Warszawie celem wyrównania niesprawiedliwości traktatu wersalskiego. Chodziło o Elżbietę. Oberst Artur wskazał na ciężkie doświadczenia rodziny von Legotke. On sam był już za stary, aby mieć dzieci, zresztą rozwiódł się z żoną. Generał-major Wilhelm von Legotke stał nad grobem, przybity klęską. Brat obersta zginął nad Jeziorami Pruskimi. Syn obersta i dwaj bratankowie nie wchodzili więcej w rachubę. Tamci dwaj polegli we Flandrii. Ten znów wrócił z urazem szrapnelowym znad Sommy i wlókł życie półidioty w sanatorium pod Monachium. Pozostawała Elżbieta, choć nie nosiła nazwiska von Legotke. Oberstowi zwilgotniał monokl.

Generał René de Loges rozumiał położenie von Legotków lepiej, niż Clemenceau sytuację ich ojczyzny. Powołał się na ostatnią wolę dziadka Elżbiety i na pamięć swych synów, których białe rękawiczki wraz z gablotkami Victora Césara miała odziedziczyć mała Polka. Mówił ze smutkiem o półtora milionie poległych Francuzów. Podpułkownik Franciszek de Loges myślał o swej berlińskiej żonie, którą kochał coraz bardziej. Elżbieta przypominała mu ją. Przy tym miał tak mało czasu. Właśnie przemundurowywał armię. Zgodził się łatwo, zachowując godność.

Elżbietę rozdzielono między Warszawę, Paryż i Berlin, jak amerykańskie dary. Miała odtąd kursować regularnie jak międzynarodowy ekspress między trzema stolicami, niby młoda krew, transfundowana w ciało wykrwawionej Europy.

Odtąd panna Elżbieta przebiegała, jak zjawisko, długie korytarze Szefostwa Sztabu na Placu Marszałka; *Fräulein Elisabeth* odbierała olbrzymiejące defilady *Unter den Linden;* małą *mademoiselle Elise la générale* salutowali z szerokim uśmiechem senegalscy strzelcy na dziedzińcu *Palais des Invalides.* Młodzi podporucznicy zakochiwali się w niej rocznikami, kładąc dłonie na mundurach *feldgrau, l'horizon bleu* i *khaki,* pod którymi biły serca. Armie trzech państw, kochane przez Elżbietę, odsłaniały się jej ufnie, jak zęby w uśmiechu.

W roku 1939, gdy Elżbieta jak kometa ogonem swej sukni zamiotła warszawski karnawał, poznała Szczepana Kinczela. Powiedziano jej, że kiedyś, w dzieciństwie, chowali się razem. Zrazu wydał jej się mało sympatyczny, później śmieszny, w końcu pokochała go. Kiedy chcieli się pobrać, natrafili na opór trzech armii, sprzymierzonych po raz pierwszy w historii dla obrony Elżbiety. W parę miesięcy później wybuchła wojna.

Wtedy Elżbieta długo myślała o swych trzech armiach, swych trzech rodzinach. Ojciec, generał broni Franciszek de Loges, dowodził operacjami jed-

nej z armii na północy. Stryj, generał René de Loges, ostrożnie manewrował w zagłębiu Saary. Wuj, generał-porucznik von Legotke Artur, nacierał od strony Słowacji. Obaj dziadkowie, Victor César i Wilhelm, pogodzili się zapewne od dawna przez ściany swych metalowych trumien. Cały dzień prześladowała Elżbietę wizja bujnego ojca o słowiańskim uśmiechu babki, wuja, wysznurowanego w mundurze *feldgrau*, z grubym, czerwonym karkiem, wylewającym się z kołnierza, jak ciasto z dzieży, i stryja, szczupłego w swym długim płaszczu, z uniesioną nieco przez szpadę połą, wzbudzającego zaufanie niby uczony, mimo teatralnego kepi o czerwonym denku i złotych liściach dębu. Długo chodziła wokół gablotek, które od dnia pełnoletności miała u siebie, patrzyła na odłamki pocisków wśród grudek zeschłej ziemi, pogięte hełmy w rdzy, na wojenne muzeum de Loges'ów i von Legotków, wzbogacone o siwe maciejówki i beliniackie czaka. Dziadek Victor César z portretu i dziadek Wilhelm z portretu patrzyli sobie w oczy. Usłyszała na ulicy śpiew i poczuła narodowość, jak dreszcz.

Pierwsze naloty, huk artylerii przeciwlotniczej i zapach wojny wzburzyły w niej krew dwudziestu pokoleń wojowników, licząc von Legotków i de Loges'ów osobno. Manifestowała na ulicach 3-go września. Chciała zaciągnąć się do służby pomocniczej w armii. Rozgorączkowana, dostała kataru i musiała położyć się do łóżka. Szczepan odwiedził ją w dniu, w którym Niemcy podeszli pod Warszawę. Elżbieta była w rozpaczy. Z nosa jej się lało. Znajome i przyjaciółki woziły autami rannych, pod gradem bomb. W tym wszystkim nie przyszło jej na myśl, dlaczego Szczepan nie zaciągnął się. To było takie proste.

Pewnego dnia, w Przemyślu, mieście biskupim, panna Maria Pinelska przesadziła w dewocji. Urodziła dziecko płci męskiej, którego ojcem był ksiądz proboszcz Józef Kinczel. Dobry duszpasterz miał na szczęście tyle jezuityzmu, ile trzeba, by wystawić metrykę na zmyślonego ojca o nazwisku Kinczel. Bo ksiądz odczuwał pewne ambicje ojcowskie. Dziecko wychowano za protekcją księdza proboszcza w biskupim zakładzie wychowawczym. Ponieważ przyszło na świat w drugi dzień świąt, zaraz po Narodzeniu Bożym, na imię dano mu Szczepan. W ciągu piętnastu lat proboszcz został kolejno prałatem, sufraganem, biskupem. Po wojnie papież powołał go do Rzymu. W jakiś czas potem kardynał papieski ks. Józef Kinczel przypomniał sobie syna i przedsięwziął dyskretny wywiad.

Chłopca nie było w biskupim zakładzie. Pewnego dnia doszedł do przekonania, że musiał mieć rodziców a co najmniej matkę. Powiedziano mu, że umarła. Zapragnął płakać na jej grobie. Wydalono go z zakładu za krnąbrność. Nie odnalazł grobu matki, ale dobrzy ludzie pomogli mu odszukać ją samą. Była zakonnicą w klasztorze zamkniętym reguły św. Teresy. Złożyła ślub, że nie skłamie nigdy i chodziła z zesznurowanymi ustami, milcząc. Zagadnięta przez syna dała upust prawdomówności i potrzebie kobiecego serca. Okazało się wtedy, że naprawdę nazywała się Mariem Pineles i była córką Barucha Pinelesa, rabina cudotwórcy.

Szczepan, bogatszy o ojca, matkę i dziadka, wyszedł z klasztoru szczęśliwy. Odszukał najpierw dziadka i był u niego lat dwa, rosnąc w znajomość ksiąg żydowskich. Rabin, który był mędrcem, rozmawiał z wnukiem po hebrajsku. Wpoił w niego cierpką mądrość Izraela i sztukę kiwania się z cycelesem. W czasie wojny 1920 roku Baruch Pineles zrozumiał, że trzeba, by żydostwo zarobiło na polskość. Zgłosił się do dyspozycji armii i został przydzielony do służby religijnej na użytek żołnierzy wyznania mojżeszowego. Podczas bitwy o Radzymin Baruch ogarnięty został świętym płomieniem Machabeuszów. Chciał śpiewać przechodzącym wojskom hymn bojowy. Nie mógł znaleźć słów, wreszcie coś sobie przypomniał. To była „Bogurodzica". Ogryzał właśnie ogon śledzia, połknął zbyt duży kęs i udławił się ością. W ogólnym zamieszaniu i uniesieniu po bitwie pochowano go na żołnierskim cmentarzu, pod ramionami wspólnego krzyża, o dwa kroki od ks. Skorupki. To było bardzo smutne.

Szczepan odwiedzał jakiś czas matkę w ogarniętym jesienią klasztorze. Była przeoryszą i jej ciemna twarz uśmiechała się dobrotliwie pod białymi skrzydłami kornetu. W renesansowym łuku krużganku, pod kaskadą ciemniejącego bluszczu mówiła mu słodką mądrość chrześcijaństwa. Szczepan czuł, jak w tę jesień przewiewa mu duszę czerwony wiatr z bluszczu, więdnących liści i gorzkich słów.

Szczepan zlikwidował mienie po dziadku. Dowiedział się wtedy, że ma wuja. Maks Pineles poszedł z bolszewikami. Był redaktorem „Bezbożnika" w Moskwie.

Ks. kardynał Józef Kinczel przejął od przeoryszy z jesieniejącego klasztoru wiadomości o Szczepanie. Starzejąc się ulegał czarowi młodych wspomnień. Sprowadził syna do Rzymu. Szczepan zamieszkał na prawym brzegu Tybru. Watykan stał mu się domem na przeciąg wielu lat. Siadywał z ojcem kardynałem pod pomnikiem Hadriana, wieczorem, kiedy słońce bębniło po kopule św. Piotra. W zmierzchu nad Rzymem gęstniała historia. Ks. Józef Kinczel rozpraszał jej mroki. To był jego zawód. Swym nosem jak gasidło i błękitną głębią spojrzenia różnił się bardzo od włoskich duchownych, suchych i ciemnych, jak mnisi inkwizycji.

Ks. kardynał Józef Kinczel umarł, nie zaznawszy szczęścia, by syn powiedział doń „ojcze". — Gdyby choć był mnichem, a nie księdzem świeckim — martwił się nieraz — Szczepan mógłby doń zwracać się tym słowem. On sam doznawał przewrotnej błogości, mówiąc do syna „mój synu".

Na krótko przed śmiercią, czując bliski swój kres, ks. kardynał zapoznał Szczepana z lordem Johnem Kintchellem. Lord John Kintchell był ojcem księdza Józefa Kinczela, a więc tym samym dziadkiem Szczepana. Ożenił się z Szwajcarką, córką pastora, miał z nią syna, który został pastorem. Rozwiódł się z żoną po pięciu latach pożycia. Ożenił się po raz drugi, z córką greckokatolickiego księdza, Polką z Kanady. Miał z nią syna, który został księdzem. Rozeszli się po pięciu latach pożycia. Tym księdzem był właśnie ks. Józef Kinczel. Przedstawił lordowi wnuka przy sposobności naukowej podróży do Londynu. Lord Kintchell nie mówił ani po polsku, ani po włosku, a ks. Kinczel nie

władał angielskim. Ojciec i syn porozumiewali się po łacinie. Na wieść o wnuku i na jego widok lord John Kintchell był nieco zakłopotany. *Habeant infantes ecclesiastae?* — spytał uprzejmie syna.

Sir John Kintchell był profesorem religii Wschodu na uniwersytecie w Oxfordzie. Szczepan po śmierci ojca zamieszkał u niego. Nauczył się po angielsku i pomagał dziadkowi w pracach źródłowych. Gotycki Oxford, zielony, jak nic na świecie, stał za oknem przez parę lat. Szczepan pokochał bardzo dziadka od chwili, kiedy odkrył, że starzec modli się po kryjomu do wszystkich idoli, jakie nagromadził w ciągu pięćdziesięciu lat naukowej działalności. Ze ścian uśmiechał się zimno Budda, wieloręki Sziwa żonglował dłońmi w zielonym cieniu, a smutny Lao-Tse żółknął w pyle. Sir John Kintchell nadchodził ze zmrokiem. Usta poruszały mu się, jak w modlitwie. Pewnego dnia znaleziono go z twarzą wtuloną w stopy Wisznu. Nie żył.

Szczepan dołączył idole dziadka do watykańskich ksiąg i obrazów ojca, wetknął w skrzynię resztki dziwacznych foliałów Barucha Pinelesa i pojechał do Szwajcarii.

Stryj Kalwin Kintschel mieszkał w białym domku nad Jeziorem Genewskim. Był działaczem Ligi Narodów i największym w Europie pacyfistą. Przyjął bratanka z prostotą pierwszych chrześcijan, łowiąc ryby w jeziorze. W wiaderku trzepotały się srebrne brzany i złote mareny. Puszka z przynętą nakryta była biblią. Szczepan poddawał się ciszy i spokojowi, Szczepan w czarnym ubraniu, pryszczaty na brodzie i czole, jak kleryk.

Pastor Kalwin Kintschel dokończył dzieła, które rozpoczął jego przyrodni brat w galicyjskim miasteczku. Do księżego plemnika i jajeczka żydowskiej dewotki dorzucano latami to zawistny monoteizm Izraela, to zmysłowy artyzm katolicyzmu, to harmonijny intelektualizm Wschodu. Pastor Kintschel dołożył surowy purytanizm i męską wzgardę dla kobiet, wiodącą jak ścieżka do Sodomy. Szczepan, który wraz z ojcem kardynałem po katolicku wzruszał się pięknem kobiecym ramion na wybrzeżu Tybru — nauczył się z kolei protestanckiego lęku przed kobietą i przyjemności zanurzania dłoni w czupryny chłopców z chóru. Jego stryj pastor łączył w sobie płomienny pacyfizm z absolutnym brakiem smaku w rzeczach sztuki. Obrzydliwa secesja stylu, w jakim zbudowano Pałac Ligi Narodów, była największym zwycięstwem, jakie protestancki pacyfizm odniósł nad wojowniczą Europą. Pastor Kalwin Kintschel był za nie osobiście odpowiedzialny. A Szczepan łowił ryby w jeziorze, z Alpami nad głową, redagował pokojowe manifesty i czytał biblię. Stryj promieniował wokół siebie pokój człowieczy Ligi Narodów i niepokój boży kalwinizmu...

Mateusz Glonik poruszył się nagle na tapczanie wśród poduszek z haftami. Nie był pewny, czy zdrzemnął się naprawdę. Elżbieta cerowała skarpetki. Cień Szczepana chwiał się na ścianie. Jakiż on był nierzeczywisty, ten Szczepan. Być może zawdzięczał swe istnienie tylko światłu słońca, jak jego cień — blaskowi lampy. W dodatku miewał sny. Czy cienie mają sny? — Mateusz trzeźwiał. Szczepan zwierzył mu się poważnie, jak z całego życia, ze snu, jaki miał po dniu, w którym bolszewicy przeszli granicę. Śniło mu się wtedy, bardzo wyra-

ziście, że ogarnęli go w Przemyślu, nad którym szalała jesień. Został uznany za speca. Był w Moskwie redaktorem „Bezbożnika" razem z Maksem Pinelesem. Mateusz radził mu, by sen włączył w swe życie, jak jeszcze jedną rzeczywistość. Bez tego snu istnienie Szczepana nie miałoby pełnego sensu. Od tego czasu Mateusz był pewien, że Szczepan powie któregoś dnia: — Kiedy byłem redaktorem „Bezbożnika" — jak mawiał: — Kiedy służyłem papieżowi do mszy... Teraz siedział pochylony nad stołem. Krawat zwisał mu u szyi, jak stryczek.

Elżbieta. Ta była właściwie za dobra dla tego trutnia. Szczepan w pożyciu był cierpki jak rozgryziony pluskwiak. Elżbieta patrzyła nań czasem pociemniałymi od ciepła oczyma. Był gorzki, ale nie był mdły. Znajdowała dość ochoty, by zachęcać go do pisania. Szczepan pisał, odczytywał wieczorem wymęczone arkusze, szukając w jej oczach potwierdzenia niepotrzebności swych spraw. Elżbieta miała oczy zamknięte. Za oknami stała wojna.

Mateusz nie miał nigdy pretensji, by z tym wszystkim byli rzeczywistymi ludźmi, z ciała i kości, jak on. Dla niego istnieli raczej jako pojęcia. Właściwie nie mieli nigdy rodziców, jakże więc mogli być? Urodzili się od razu jako zgęszczenia idei. Ale jak można się o to rozwodzić? Wskazywali mu w odpowiedzi swoją przeszłość aż do początku świata. Rozdzielało ich wszystko. Z uporem wykazywali, że jedyną ich wspólnotą były rozwody przodków. Mateusz daremnie podejmował walkę przeciw zmowie zmarłych. Szczepan i Elżbieta nasiąkali obcością w swych pokojach. Umarli czuli się w nich jak u siebie, wśród gabłotek ze szczątkami heroizmu, pragnącego zbawić ludzkość, — między księgami, obrazami i bóstwami, żałosnymi odpryskami myśli usiłującej odkupić Boga.

W głębi ducha Szczepan i Elżbieta oskarżali się wzajemnie o rzeczywistość. Z wielkich i małych spraw dnia i nocy kuli dowody swych win. Pokolenie Elżbiety pracowało od wieków nad zniszczeniem wszystkiego, co tworzyło pokolenie Szczepana. Było winne temu, że Szczepan na próżno pisał swą mądrość wśród bibliotecznych półek, od których wiało śmiercią. Ta sama krew, co wypełniała serce Elżbiety, wylewała się ofiarnie po to, by zaprzeczyć wartości myślom wylęgłym w mózgach Kinczelów i Pinelesów, krzyżowanych teraz na wszystkich rozdrożach świata.

Elżbieta obarczała Szczepana odpowiedzialnością za unicestwianie się jej armij. Ci wątli cywile w ciemnych ubiorach byli winni temu, że najpiękniejsze wojska świata wyniszczały się na jej oczach. To oni wykuwali niebezpieczne ostrza idei, na których umierały krwawiąc pokolenia de Loges'ów i von Legotków, walczące o nie swoje sprawy. Elżbieta zaczynała rozumieć, że stan pokoju jest biosferą, w której żyją armie. Wojna jest śmiercią wojska, zaczętą przerostem, jak wodną puchliną. Z przymkniętymi powiekami, słuchając Szczepanowego czytania, Elżbieta odbierała defiladę cieni.

Szły zielono-brązowe pułki piechoty w grzybiastych hełmach, podhalańczycy w kapeluszach i pelerynach, jak hiszpańscy grandowie. Kolorowe szwadrony kawalerii tańczyły po bruku pod dźwięk sygnałowych trąb. Szła armia, którą kochała za jej junactwo, kawalerski szyk uniformów i krzywe szable ułanów.

Potem cień Łuku Tryumfalnego przysłaniał bruk i Elżbieta odbierała defiladę innych wojsk. Szarobłękitne czworonogi piechoty płyną szybkimi chlustami, jak przypływ południowego morza. Granatowi strzelcy alpejscy w beretach, jak panienki z pensji. Brudnoziemista piechota forteczna, czarne mundury Szkoły Politechnicznej, pułki kolonialne w uniformach khaki i czerwonych fezach, i biała, czerwona, niebieska szarża spahisów. Przeszła armia, którą kochała za piękno uniformów, wdzięk kepi z lekka przesuniętego na ucho i szyderczą brawurę.

Potem szary padół *Unter den Linden*. Po asfalcie ciężko chrzęszczą kroki piechoty. Idzie wojsko szare jak szczury, masywne jak z żelaza. Strzelcy górscy z szarotkami nad uchem, dorodne bawarskie sosny. Motory, motory, które szumią, a czołgi mlaskają asfalt, jak przysmak. Ciężkie hełmy szeregami, jak kapusta w zadeszczonym polu. Elżbieta kocha ich za brutalną siłę, za ponurą powagę średniowiecza na twarzach w cieniu stalowych hełmów, za metafizyczną wiarę krzyżowców.

...Cicho. Głos Szczepana dolatuje skądś. — Gdzie są moje armie — myśli Elżbieta. Potem niepokoi się, czy w gablotkach nie zbraknie miejsca.

Mateusz Glonik był zrezygnowany. Nie chciało mu się jeszcze iść do domu. Rodzinę miał, a jakże, o wiele bardziej rzeczywistą niż Szczepan i Elżbieta. Myślał o niej z odrazą, a co gorsza, myślał nieustannie. On, Mateusz, który żałował, że nie urodził się w 1840 a nie umarł w 1913. Wtedy zapełniano białe plamy na mapach, odbywano pierwsze wyjścia na szczyty Alp i Tatr, garnięto się do cywilizacji, a nie uciekano przed nią. Mateusz pisał wiersze do Allaina Gerbault, przedstawiciela pokolenia zwyciężonego przez cywilizację, apostoła ucieczki. No, trudno, trzeba już było iść. Wstał.

Szczepan powiedział jeszcze, jakby chciał przekonać sam siebie: — Sam widzisz, z mlekiem matek wyssaliśmy całkiem odmienne dusze. Elżbieta i ja nie mamy nic wspólnego. Nic.

Mateusz przeciągał pożegnanie. Okropne były te powroty do rodziny. Ojciec i matka z godnością łypali ślepiami, moralni mieszczanie. Siostra — była jeszcze dziewicą ta kretynka — zżerała mu przydziałowy chleb. W dodatku przyjęto nową służącą, na szczęście młodą, jak zawsze. Mateusz tracił zwykle parę tygodni, nim dziewczyna zgodziła się przychodzić do niego w nocy. Mateusz nie wiedział, że na tym polu spotykał się z ojcem. Ten też miał swoją ucieczkę od mieszczaństwa.

Już w przedpokoju, gdy oboje go wyprowadzali, począł bredzić: — Wiecie, znów mamy nową służącą. — Przypomniało mu się coś: — Ona jest właściwie waszą krewną czy powinowatą.

Elżbieta zaśmiała się wymuszenie, jak zawsze, gdy Mateusz plótł. — Tak, tak, — brnął ten dureń — waszą mleczną siostrą. Jej matka była u nas. Mówiła mi, że była waszą mamką przez cały rok, kiedy chowaliście się razem. Tęga baba, zdrowa wieśniaczka, mówię wam, jak rzepa w polu. Czekajcie. Powiedziała, że przyjdzie do was w niedzielę.

Mateusz spostrzegł biorąc kapelusz, jak dłonie Szczepana i Elżbiety złączyły się nagle zmysłowo. Zrozumiał od razu, jakby w niego piorun trzasł. Parsknął

im w twarze krótkim śmiechem, w którym pod szyderstwem drgało szczęście. Mówił przez uchylone już drzwi: — Wiecie, ona mówi, że pokarm zwykle miała tylko w jednej piersi. Ale wystarczyło dla was obojga.

Szczepan zamknął mu drzwi przed nosem.

Mateusz szedł ulicą. O tej jednej piersi musiał dodać od siebie. Nie wiadomo, co ci maniacy mogliby jeszcze wymyśleć, gdyby im pozostawić jakąkolwiek możność robienia różnic. Mateusz dał im mimo woli matkę, bardziej prawdziwą i więcej wartą od rodzin, które mieli, lub zdawało im się, że mieli. — Jak oni to dziecko wychowają — zastanawiał się. — Bo z tego będzie dziecko — prychnął.

Po raz pierwszy od dawna nie myślał o swej rodzinie, będąc sam. Noc była wielka. Mateusz stał na środku pustej jezdni. Popatrzył w niebo, ku jasnej mlecznej drodze nad miastem, jakby spodziewał się dojrzeć na niej Szczepana i Elżbietę, trzymających się za ręce.

1942.

CAFÉ-BAR „OCÉAN"

I

W Brukseli, w złej dzielnicy
jest kawiarnia „Ocean",
sami wykolejeńcy
przychodzą tu na żer.

Barman ma gębę trupią,
żona życie złamane,
wykolejeńcy łupią
w karty zasmarowane:
— Merde.
— Pardon?
— Coeur.

Pod sufit z aniołkami
fruwają niedopałki,
aniołki pozłacane?
pozłacane, kochanie —
o, jeden w dymie znikł.

Anegdoty plugawe,
mdłe koszałki-opałki;
żłopią piwo i kawę:
— Merde.
— Pardon?
— Pique.

Gazowe lampy płoną.
Wariat stoi przy ścianie.
Już niejeden zatonął
w tym płytkim „Oceanie".

II

Tu dostaniesz rękopis
Mozarta i dynamit.
Zapszczykulski handluje
kawą i dolarami.

(Pięcioro dzieci z Włoszką.
Włoch pod tramwajem zginął.)
Spójrz: tam siedzi, na boczku,
gra z Murzynem w domino.

III

O Boże, co tu dziewczyn!
więcej niż gwiazd za chmurą.
Durny telefon trzeszczy.
Barman patrzy ponuro,

jak pochylają one,
po dwie, po trzy, po cztery,
swe paznokcie czerwone
nad kuflami z porterem;

jak coś szepcą rzęsami,
kolanami, powieką.
Są takie z kolczykami
i takie bez kolczyków;

takie jak nów księżyca
i takie jak cień ptaka
i takie jak szubienica
i jak muzyka Bacha;
jeszcze inne, jak liście,
jak drzewa i szum drzew
i takie... a, rzeczywiście:
— Merde.
— Pardon?
— Trefl.

IV

Zimą tu się nie błąkaj,
stracisz wszelką nadzieję.
Wiatr świszcze jak idiota
w ulicy Meyerbeer.

Zapszczykulski biedaczek
wiersze pisze i płacze:
chciałby opisać różę;
robi kleksy na głowie;
cywilizacja w górze
płynie jak torpedowiec

nad przeklętą kawiarnią „Ocean",
nad utraconą wiarą,
nad nadzieją, co zatonęła.

— Pan wychodzi?
— Przepraszam.
— Karo.

K. I. Gałczyński

ALICJA IWAŃSKA

EWAKUACJA APARATU

Moja przyjaciółka kalwinka o czarnych gęstych rzęsach i tak zwanym kolosalnym temperamencie, nie mogąc znieść dłużej życia na prowincji, postanowiła zaryzykować wszystko i przyjechała bez pieniędzy do Warszawy. Miała tu najróżniejsze propozycje zarobkowania: segregację kolorowych nitek po 5 złotych za godzinę pod warunkiem, że nie jest daltonistką; pracę w niemieckiej firmie drzewnej u ponurego *Treuhändera,* który o drzewie wie tylko tyle, że *Holz hilft siegen;* uczenie po francusku sześcioletniego nuworysza o faszystowskim światopoglądzie oraz pozowanie do pornograficznych zdjęć płatne w naturze, to jest w fotografiach.

Miała ochotę spróbować tych wszystkich zajęć po trochu: jednych ze względu na kolosalny temperament, innych z powodu czarnych rzęs, innych wreszcie przez kalwińskie poczucie obowiązku i wrodzony fatalizm. Widząc, że gotowa jest to zrobić, postarałam się dla niej o znacznie lepsze zajęcie, pożyczając jej swój aparat do fotokopii.

„F o t o k o p i a z a s t ę p u j e d o k u m e n t!!!" O słuszności tej maksymy wypisanej na kartkach reklamowych starałam się przekonać przez dwa lata egzystowania mojej firmy. Nie uzyskawszy jednak dość przekonywujących dowodów, a nieskłonna do opierania się na czystej wierze, zlikwidowałam w końcu przedsiębiorstwo i zabrałam się do handlu niebieskimi migdałami. Nie od niebieskich migdałów się jednak zaczyna i dlatego uznałam, że zaczęcie od fotokopii będzie dla mojej przyjaciółki bardzo właściwym startem. Ucieszyła się tym bardzo i z całą kalwińską systematycznością zabrała się do urządzania firmy.

Najważniejsze było to, żeby miała gdzie mieszkać. Zabrałyśmy się więc obie do szukania pokoju. A musiał to być pokój ze światłem przez cały dzień, fotokopie bowiem robi się przy pomocy elektryczności. Były z tym kolosalne trudności. Muszę przyznać, że przez okres poszukiwań zepsuły mi się dwa kilogramy niebieskich migdałów, ale mniejsza o to... czegóż się nie robi dla przyjaciół? Najgorsze było to, że chcieli nam odnająć pokój tylko ci, którzy nie mieli światła. Widocznie wierzyli, że ten aparat rozświetli im ja-

ś mieszkanie. Namawiali, żebyśmy przerobiły go na gaz lub karbid, ktoś n nawet zaproponował zainstalowanie w nim oświetlenia łukowego. Ci nato- ast, którzy mieli elektryczność, odnosili się do aparatu nieufnie. Podej- ewali, że jest on radiostacją nadawczą, lub, zobaczywszy go, podnosili z pun- u cenę w przekonaniu, że jest on mennicą do wyrabiania pieniędzy. Za- aczam, że jedyną podstawą do tych mniemań był zawsze i tylko wmonto- any w aparat stoper, aparat bowiem sam przez się jest to zupełnie niewinnie yglądająca wielka czarna walizka.

Zmartwione tym stanem rzeczy i nieuzasadnionymi podejrzeniami posta- wiłyśmy już uszyć pokrowiec na stoper, kiedy w międzyczasie znalazłyśmy zez biuro pośrednictwa śliczny, mały pokoik w domu SS. Urszulanek przy icy Dobrej. Pokoik ten stanowił jedną trzecią mieszkania dwóch sióstr, Me- nii i Kunegundy. Panie te, zamożne kamieniczniczki, zasadniczo wcale nie iały zamiaru odnajmować pokoju, ale bojąc się, że wpakują im jakiegoś epożądanego lokatora, zdecydowały się na odnajęcie komuś z własnego wy- ru. Wybór padł na moją przyjaciółkę. Kiedy przyszła do nich przed wie- orem, obie miały już mocno zaczerwienione oczy od oglądania licznych ndydatów, którzy defilowali przed nimi przez cały dzień. Temu to stanowi zu zawdzięczać należy, że ani Kunegunda ani Melania nie zauważyły wmon- wanego w aparat stopera i wynajęły mojej przyjaciółce pokój bez wahania, ko „czystej aryjce" i nie wzbudzającej żadnych innych podejrzeń.

I tak zamieszkała ona w pokoiku kwadratowym i jasnym, wprowadziwszy niego jedną walizkę, aparat i pożyczony ode mnie tapczan z zarodową orą pluskiew. W pokoiku stał wieszak, na którym wieszała swoje palto oraz pelusz, nazwany przez złośliwych instrumentem, a wygrany w karty pierwszym roku wojny przez mego brata. W pokoiku stało duże biurko, którym kładła swoją Biblię i kodeks karny, ponieważ przez wrodzone oczucie obowiązku i fatalizm postanowiła kontynuować rozpoczęte przed ojną w chwili zamroczenia umysłowego studia prawnicze. W pokoiku prócz urka, tapczanu i wieszaka były jeszcze dwa krzesła i szafa, w której po- lesiła resztki swojej garderoby (jest bowiem wysiedlona) oraz rozłożyła bie- znę pedantycznie posegregowaną na szmaty kontrybucyjne i niekontrybu- jne.

Tak mieszkała pędząc żywot człowieka poczciwego przez kilka tygodni. elania i Kunegunda były nią zachwycone. W dni codzienne uczyła się prawa nonicznego i piła herbatę k l a r, w niedzielę zażywała psychadrynę na odniecenie intelektualne w braku erotycznego oraz wyglądała na świat przez no, oparta o skrypty prawa kanonicznego. Przez okno widać było na ho- zoncie drapacz chmur i zburzony uniwersytet, na pierwszym planie zaś ościół OO. Salezjanów z przylepioną doń białą figurą Chrystusa. Ludzie chodzący do kościoła stawali przed tą figurą, wspinali się na palce i ca- wali nogi. Moja przyjaciółka kalwinka patrzyła na te sceny całymi godzi- mi i jej obrazoburcze, protestanckie sumienie drżało, widząc takie barba- yńskie i nieracjonalne elementy prymitywnej, niezreformowanej wiary. Zwie-

rzyła mi się kiedyś, że skoro już ona, heretyk, zamieszkała w tak świątobl wym domu z tak świątobliwymi widokami — uznała to za fatum i ma za miar napisać religiologiczne dzieło przeciw katolikom. Jak widać z tego, jasny kwadratowy pokoik mojej przyjaciółki wyzwolił w niej to co najwartościowsz a mianowicie religijno-metafizyczny światopogląd, stłumił zaś i usunął n plan drugi czarne rzęsy i kolosalny temperament.

Zapomniałam jednak napisać o najważniejszym — o tym, co było punkter wyjścia i co będzie *pointą* tej całej historii: o aparacie. Otóż aparat stał sob spokojnie pod biurkiem, nie przeszkadzając nikomu, stoperem obrócony w ty Przyjaciółka moja przez te kilka tygodni robiła na nim tylko dwa razy fo tokopie. Nie przewidziałam, niestety, tak szybkiego upadku hasła „Fotoko pia zastępuje dokument" — upadku spowodowanego coraz większ łatwością nabywania fałszywych dokumentów, które fotokopiom zrobiły ko losalną konkurencję. Jedynymi klientami mojej przyjaciółki kalwinki byl pewien ukrywający się pastor, który chciał sfotokopiować na pamiątkę za świadczenie z Pawiaka, że z powodu choroby pęcherza *Sicherheits-Poliz* udziela mu pozwolenia na chodzenie do ubikacji poza kolejką, oraz niemiec żandarm, który trafił tu w ślad za owym pastorem i przy okazji, widza cykający aparat, zażądał pod karą śmierci wykonania 10 fotokopii za darm Były to fotokopie rysunku grobu rodzinnego, w którym będzie leżał on, jeg żona i troje dzieci. Kiedy przyjaciółka moja oddawała mu fotokopie, ro czuł się tak bardzo, że zapomniał o pastorze; — zdjął kask, opowiedzi parę sentymentalnych historyjek ze swego życia i zapłacił za fotokopie p 50 groszy za egzemplarz.

Tak więc kariera fotokopiowa mojej przyjaciółki nie przedstawiała s nadzwyczajnie. Cóż to jednak znaczy w porównaniu z rozwojem duchowy i miłymi stosunkami domowymi. A stosunki te były rzeczywiście nadzwy czajne. Kunegunda i Melania nigdy nie wychodziły z domu, ale były ta ciche, że w niczym nie przeszkadzały mojej przyjaciółce kalwince. Jedyny ich zajęciem było ustawiczne sprzątanie mieszkania. W niedzielę natomias kiedy moja przyjaciółka kontemplowała figurę Chrystusa, robiąc notatki d dzieła przeciw katolikom — Kunegunda i Melania czytywały z zaparty tchem powieść w odcinku, drukowaną w „Siedmiu dniach". Koło pokoju j przechodziły na palcach, nie myły się nawet w przyległej do tego poko łazience, tylko w kuchni. Łazienka więc była do wyłącznego użytku moj przyjaciółki kalwinki wraz z przylepionym tam pogodnym napisem „Uśmiec nij się". Mogę gwarantować za to, że mieszkając w tym domu przyjaciół moja tak spoważniała, że uśmiechała się tylko w łazience pod wpływem teg napisu.

Jej życie erotyczne zostało zredukowane do minimum. Ograniczała się wł ściwie do kontaktów telefonicznych, chociaż ją zapewniałam, że to nie je najbardziej zdrowe, a w każdym razie kosztowniejsze od innych sposobó Pod moim więc wpływem zaczęła z czasem przyjmować u siebie mężczyz Podczas jej pobytu w tym mieszkaniu było ich jednak tylko dwóch: nis

runet, któremu oddała się ze względu na higienę i kalwiński fatalizm i za-
z potem wyrzuciła za drzwi, stwierdziwszy, że jest dla niej za mało inte-
gentny — oraz pewien pompatyczny pan o imieniu Teodor, który znudził
ę jej jeszcze szybciej niż niski brunet, ale pozwoliła mu przez jakiś czas
rzychodzić, ponieważ miał bardzo ładne futro na lisach (jedyna rzecz, którą
nim uznawała), i fakt, że bywa u niej człowiek w futrze wartości 36 ty-
ęcy, podnosił jej wartość nie tylko w oczach Kunegundy i Melanii, ale także
oczach SS. Urszulanek, co nie pozostawało bez wpływu na sprawy miesz-
aniowe i kartkowe.

Tak upływało jej życie. Aż pewnego razu namówiłam ją, żeby zanocowała
mnie, celem odbycia jednej z naszych zasadniczych rozmów przyjacielskich
a tematy życia, śmierci i miłości.

Następnego dnia rano (a było to nazajutrz po zabiciu Kutschery) moja
rzyjaciółka zerwała się skoro świt, tłumacząc mi, że ponieważ ma wykład
filozofii prawa, musi jeszcze przedtem wstąpić do domu i wymyć sobie zęby,
których ma bardzo szkodliwe dla emalii nazębnej witaminy C — pozostałość
olacji, którą ją poczęstowałam: chleb kartkowy z *maggi* i cebulą. Długo
rzekonywałam ją, że higiena w tej dziedzinie jest doprawdy przesądem, nie
dało mi się jednak jej powstrzymać. Poszła — i to się okazało powodem ka-
strofy.

Około dziesiątej rano zatelefonowała do mnie przerażonym głosem, wzy-
ając mnie natychmiast do siebie. Cóż się okazało? Tego dnia (a było to na-
jutrz po zabiciu Kutschery) władze niemieckie zarządziły ewakuację szeregu
lic, a między innymi całego Powiśla, od godziny 8-ej rano do 5-ej po po-
dniu. Moja przyjaciółka kalwinka przybyła już po owym terminie ewa-
uacyjnym, ale dozorca bardzo uprzejmie wpuścił ją, widząc jej prze-
łożoną twarz. Obiecał również, że i mnie wpuści, jeśli zaraz tam przyjdę.
rzyjaciółka moja alarmowała: — Przyjeżdżaj natychmiast — bierz dorożkę,
zy rikszę, czy co chcesz: trzeba ratować resztki moich kontrybucyjnych
zmat, no i twój bezcenny aparat. Nie trzeba wierzyć w to, co mówią. Z Poz-
ańskiego wysiedlali w ten sam sposób — to będzie na pewno na zawsze.

Przerażona słowem „zawsze" (mam lęk przed wszelką wiecznotrwałością)
ostanowiłam się zrujnować i rzeczywiście wziąć rikszę. Zawołałam na
ierwszą, która ukazała się na horyzoncie i podałam adres. Ale rikszarz nie
ciał jechać: — Nie ma głupich — powiedział — tam wszystko obstawione! —

Zatelefonowałam czym prędzej do mojej przyjaciółki: — Nie mogę do cie-
ie przyjechać, bo jesteś obstawiona, nie wiem, jak się tam przedrzeć. — Ale
na płakała niemal w słuchawkę: — Moje szmaty kontrybucyjne — jęczała —
wie pary świeżo pocerowanych pończoch, nowy sweter z kostiumu kąpielo-
ego, bluzka pluszowa — moje listy miłosne i twój bezcenny aparat — apa-
at Simplex typu 145/68! —

Wzruszona, że pamięta w takim momencie o moim bezcennym aparacie
że umie na pamięć nawet jego numer, podczas gdy ja z emocji zapomniałam

niemal swego nazwiska, ochłonęłam trochę i powiedziałam bohatersko: — Trudno. Czego się nie robi dla przyjaciół? Niebawem będę. —

Wstąpiłam do apteki i zażywszy 10 kropli walerianowych poszłam odważnie ulicą Tamką w stronę Dobrej. Nie zobaczyłam po drodze ani jednego żandarma, ale za to wszyscy mówili tylko o żandarmach i wszyscy szli w przeciwną stronę niż ja. Ewakuacja... ewakuacja... Szłam pod prąd. Ludzie mieli głupie miny i nieśli ze sobą tobołki i walizki.

— Jacy nieprzezorni — myślałam. — My za chwilę będziemy ewakuować nie tylko walizkę, ale i tapczan z pluskwami i bezcenny aparat... grunt to przewidywanie. — Czułam się wyższa o to przewidywanie nad ten cały mijający mnie tłum.

Kiedy zbliżałam się do jej domu, nie było już na ulicy prawie nikogo. Stał tylko policjant i biegły szybko jakieś kulawe i ślepe niedobitki od strony Nowego Zjazdu. Policjant krzyczał i poganiał: — Już dawno po terminie — nie wolno być na ulicy! —

Złapałam po drodze jakiś rowerowy wózek i zajechałam teraz przed dom. Momentalnie wyskoczył dozorca i niesłychanie uprzejmie otworzył mi drzwi, zamknięte już na klucz. Oznajmił, że w domu już od dwóch godzin nikogo nie ma, ale on wie od mojej przyjaciółki, że mnie trzeba wpuścić, bo ona musi wynieść swoją walizkę i... aparat... —

— Niech pani się śpieszy — powiedział — nie ma już dużo czasu — żandarmi idą strajfą od Starego Miasta, są już przy Nowym Zjeździe... — Poskoczył szybko do windy i otworzył mi drzwiczki. — Jeśli pani chce, to jak będzie trzeba pomogę paniom w pakowaniu, — powiedział — jestem do pani dyspozycji! —

Zdumiała mnie ta uprzejmość... poczułam się nagle jak w jakimś luksusowym hotelu. Wyskoczyłam jeszcze na chwilę na ulicę, żeby sprawdzić, czy nie uciekł rikszarz. Ulicą biegły trzy oberwane staruszki, za nimi kilku małych chłopców. — Co? pani tam była? — zawołał jeden z nich. — Ja też chcę wejść... zostawiłem morską świnkę, boję się, że zdechnie! — Dozorca nie wpuścił go i wmieszał się do tego policjant: — Poszoł won! — wrzasnął na chłopców i zastraszone staruszki. — Już po terminie... nie wolno nikomu wchodzić...

— Ale ja... proszę pana — zaryzykowałam... — ja mam taki cenny aparat, wartość kilkanaście tysięcy... — Aparat... psssst... — położył palec na ustach. — Bardzo panią proszę, niech się pani tylko śpieszy — już obrabiają Nowy Zjazd... i rewizje, proszę pani, rewizje... — dlatego każą zostawiać wszystkie klucze u dozorców. — Ukłonił się i odszedł.

Nie miałam czasu zastanawiać się długo nad dziwnością istnienia, ponieważ moja przyjaciółka okazała się u kresu sił i musiałam jej pomagać w pakowaniu, a pośpiech, jak wiadomo, zabija postawę kontemplacyjną.

Zapakowałyśmy absolutnie wszystko... tak się nam w każdym razie zdawało. I z tego byłyśmy dumne. Jak się okazało później, zostawiłyśmy jednak parę rzeczy, a mianowicie: marmoladę stryjecznej babki owego niskiego bruneta, wyrzuconego przez moją przyjaciółkę za drzwi, zapomnianą przez niego

w pośpiechu — tubkę psychadryny na podniecenie intelektualne i spis książek z prawa kanonicznego. To ostatnie zwłaszcza pociągnęło za sobą tragikomiczne następstwa.

Załadowałyśmy nasze pakunki na wózek. — No, już ostatnia chwila — powiedział z ulgą dozorca — bardzo się cieszę, że się paniom udało — za pół godziny mają strzelać do każdego na ulicy — trzeba się spieszyć. Ale panie to dzielne, żeby tak w pół godziny wszystko. —

Załadowałyśmy się na wózek i w tej chwili przypomniałyśmy sobie, że przed drzwiami mieszkania został wywleczony i tak głupio przez nas zapomniany tapczan z oborą zarodową pluskiew. Ale już było za późno. Rikszarz nie chciał „mimo wszystko ryzykować głową". — Ależ panie mają żelazne nerwy — powiedział — żeby w takiej chwili myśleć jeszcze o tapczanie... — A po chwili: — Jeśli to jednak może w a ż n e, ten tapczan... — Trudno... niech pan jedzie! — westchnęła moja przyjaciółka. Ruszyliśmy. — Z Bogiem! — zawołał za nami dozorca, a policjant stanął na baczność i zasalutował.

Jechaliśmy teraz z prądem. Ale to był teoretyczny prąd — nie było już bowiem ludzi, puste ulice i ściany oblepione amarantowymi płachtami, znad płacht wystające bicze plakatów antykomunistycznych. Zrobiło się nam trochę niesamowicie. — Niech pan jedzie szybciej — powiedziałam do rikszarza. Jechał prędzej, ale widziałam, że i on czuje się trochę nieswojo. Mijaliśmy znowu puste ulice z barwnymi plakatami i mury z napisami: N i e d a m y w s c h o d u P o l s k i. Wszyscy troje milczeliśmy i tylko od czasu do czasu cykał cichutko stoper od aparatu. Widziałam, że rikszarz wsłuchuje się z niepokojem w to cykanie. Ale nie mówił nic. Więc, żeby przerwać tę męczącą ciszę, powiedziałam wskazując na mury: — Tutaj piszą: N i e d a m y w s c h o d u P o l s k i, a teraz należałoby raczej napisać: N i e o d d a m y P o w i s l a N i e m c o m, to bardziej aktualne. — Rikszarz na to rozpromienił się i zwolnił na chwilę, jakby w poczuciu jakiejś ulgi. — A więc pani tak samo jak ja... — zaszeptał... — zaraz sobie myślałem, że to właśnie PPR... trzeba będzie uważnie jechać, żeby nie wpakować się na jaki patrol!

— Co to jest PPR? — zapytałam cicho mojej przyjaciółki.

— Nie wiem — odpowiedziała mi takim samym szeptem... — ale skoro on się tak o tym wyraża, to niech sobie myśli, że i my...

Nowym Światem przechodziły patrole; jeden za drugim, po dwudziestu zielonych, lśniących robotów żeglujących na rozpylaczach. — Niech panie teraz zejdą — powiedział rikszarz — pojadę sam. — Patrole szły w kierunku Krakowskiego, niektóre z nich rozprzestrzeniały się na brzegach Jerozolimskich... — Po co mamy schodzić, jestem taka zmęczona... — jęknęła moja przyjaciółka. — Niech panie z e j d ą — powiedział rikszarz głosem stanowczym i nieznoszącym sprzeciwu — wiem co mówię. Wolę jechać sam w t a k i c h wypadkach.

Szłyśmy zmęczone trotuarem. Widziałyśmy, jak jechał, jakiś wyprostowany i tryumfujący, ocierając się niemal o zielonych, lśniących żandarmów, rosnących jak drzewa na marginesie ulicy.

— No, udało się — powiedział zacierając dłonie, kiedy dojechaliśmy do mojego domu. Wniósł rzeczy na górę. — Ile jestem panu winna? — zapytała moja przyjaciółka. — Ile pani uważa. — Dała mu 150 złotych. Obejrzał, a potem oddał jej dwie pięćdziesiątki: — To za dużo — powiedział — ...w takich momentach...

Nie zdążyłyśmy jeszcze narozkoszować się uratowaniem szmat kontrybucyjnych i aparatu, nie zdążyłyśmy się namartwić zostawieniem tapczanu i marmolady, kiedy gruchnęła wiadomość, że wszyscy zostali wysiedleni rzeczywiście tylko czasowo i mogą wrócić o godzinie piątej. Po mieście krążyły wersje, że to wszystko było z powodu pogrzebu Kutschery. I jeszcze inne wersje, że jednocześnie z apelem do powrotu ogłoszono, że zarządza się, aby na przeciąg trzech dni, od poniedziałku przyszłego tygodnia do środy włącznie, wszystkie osoby posiadające sztuczne szczęki nosiły je przed sobą, zawieszone na prawdziwym, nie papierowym sznurku. Po mieście zaczęły krążyć plotki, że to w związku z rekwizycją złota... że przewidziane jest zaglądanie w usta, że wypuszczono 123 policjantki niemieckie z przeszkoleniem dentystycznym i obcęgami,... że teraz zaczyna się itp. Nikt już nie mówił o Kutscherze i ewakuacji Powiśla, wszyscy mówili o szczękach. Tylko my dwie mówiłyśmy ciągle o ewakuacji. Moja przyjaciółka rozpaczała, że teraz czuje się strasznie ośmieszona, że właściwie tylko ona jedna, że wolałaby nie wracać już do tego domu, że wstydzi się, bo ludzie będą myśleli, że ona ma nie wiem jakie srebrne lisy i butony, a tymczasem... Kiedy doszła do owej bluzki z pluszowej poduszki, rozpłakała się tak bardzo, że zrobiło mi się jej żal:

— Nie płacz — powiedziałam — przecież ty to wszystko zrobiłaś nie dla szmat, tylko dla mnie — chodziło ci o mój aparat, rzeczy były na drugim planie...

— Prawda... aparat... — przypomniała sobie — ...aparat... — To ją naprawdę pocieszyło.

Nazajutrz odwiozłam moją przyjaciółkę na Powiśle. Jechałyśmy obie trochę zawstydzone, takim samym jak poprzednio rowerowym wózkiem. Wszyscy spotykani ludzie ryczeli ze śmiechu i pokazywali nas palcami: — Powrót na Powiśle... przeprowadzka od Wicka do Wacka!

Dozorca powitał nas z radością, ale nie bez pewnego zdziwienia.

— Panie już z powrotem... aaa... i aparat?... —

— No, teraz już cię odstawiłam — powiedziałam do mojej przyjaciółki kalwinki — śpieszę się bardzo, radź sobie sama... adieu! —

Wróciłam do domu, to jest do moich rozmyślań i do papierowych tubek z niebieskimi migdałami, które trzeba było zawijać w różowy papier i owiązywać zielonym sznurkiem.

Moje zdumienie nie miało granic, gdy wieczorem, już po godzinie policyjnej, zadzwoniła moja przyjaciółka, oznajmiając, że natychmiast musi się wyprowadzić z powrotem i wszystko opowie mi ustnie: — bo to są rzeczy nie do opowiedzenia przez telefon. — Będzie u mnie nazajutrz wcześnie rano.

Wzięłam środek nasenny, obawiając się, że nie zasnę z ciekawości i zde-

nerwowania. Jakież było moje przerażenie, gdy następnego dnia rano przyjaciółka moja nie zjawiła się.

Cóż się okazało? Kiedy moja przyjaciółka kalwinka przekroczyła progi swego kwadratowego mieszkanka, wciągając za sobą stojący na korytarzu tapczan, powitała ją grobowa cisza i parę owalnych łez na policzkach Kunegundy i Melanii.

— Co się stało? — zapytała przerażona, całą siłą powstrzymując histeryczny śmiech, którym ma zwyczaj wybuchać na wieść o czyjejś smierci. Pewna była, że to kogoś z rodziny Kunegundy i Melanii ukatrupiono podczas ewakuacji Powiśla. Ale panie nie mogły jeszcze chwilę mówić ze wzruszenia. Po chwili dopiero Kunegunda a za nią zaraz Melania rzuciły się na szyję mojej przyjaciółki kalwinki, a Kunegunda stanęła przed nią cała blada i drżąca i powiedziała stłumionym ze wzruszenia głosem:

— My wszystko wiemy — pani jest bohaterka... ale...

Moja przyjaciółka kalwinka teraz dopiero przeraziła się naprawdę, niczego bowiem nie boi się tak, jak wariatów. Zaniemówiła ze zgrozy i chciała czym prędzej zwiać, ale one zatarasowały sobą drzwi i w tej pozycji, przed drzwiami zatarasowanymi przez domniemane wariatki, moja przyjaciółka kalwinka spędziła dwie straszne godziny. Teraz Kunegunda i Melania mówiły już jedna przez drugą:

— My wiemy wszystko..., pani należy do o r r r r r g a n i z a c j i. Dawno już podejrzewałyśmy to, widząc jaki pani jest nadzwyczajny człowiek... dawno... to wysiadywanie w oknie przez wszystkie niedzielne przedpołudnia jest podobno właśnie kontrwywiad... ten przykładny tryb życia i ta asceza...

— Tak... asceza pod każdym względem — załkała Melania.

— Ale dopiero teraz — podchwyciła Kunegunda i zamilkła, nie mogąc mówić ze wzruszenia. — Dopiero teraz — dokończyła za nią Melania — przekonałyśmy się, że pani jest naprawdę bohaterką! Jak tylko przyszłyśmy do domu, dozorca opowiedział nam wszystko. I jaki to porządny człowiek, ten dozorca, niech pani pomyśli tylko... i jaki dobry Polak. Przecież on z narażeniem własnego życia wpuścił panią po godzinie zakazanej do domu i jeszcze... Niech pani sobie wyobrazi: stał przed domem policjant, taki granatowy policjant — więc on, bojąc się o panią i przede wszystkim o s p r a w ę... — Tak, o s p r a w ę — dokończyła łkając Kunegunda — dał z własnej kieszeni policjantowi 50 złotych. To było wielkie ryzyko, ale policjant też się okazał dobrym Polakiem, przyjął 50 złotych i powiedział, że puści te panie z aparatem... Dozorca potem mówił nam, że nie jest pewien, czy to jednak nie szantaż ze strony tego policjanta i czy on nas wszystkich nie zadenuncjuje, ale dotychczas jakoś nie. I byłyśmy już takie pewne, że wszystko będzie dobrze, a tu pani wróciła. Pani wróciła... — rozpłakała się już teraz na dobre Kunegunda — i wróciła z t y m aparatem!

— Ależ, proszę pań, to jakaś pomyłka... ten aparat — zaczęła moja przyjaciółka — ...ten aparat, to całkiem oficjalna rzecz. Fotokopia zastępuje dokument! Fotokopie wprowadzone przez prawo niemieckie w roku...

Ale nie pozwoliły jej dokończyć: — Wiemy, wiemy — mówiły jedna przez drugą — pani musi tak mówić... pani musi nawet przysięgać na to, co pani mówi, ale nas pani nie przekona. Z domu naprzeciwko była zaraz po pani wyjściu tamtejsza dozorczyni i powiedziała naszemu dozorcy, że jeśli to on pani ułatwił tę ewakuację, to jest to wielka, wielka zasługa i że za to będzie dla niego podziękowanie w „Biuletynie Informacyjnym", bo pani na tym aparacie fałszowała gazetki i robiła takie ulotki do nakłejania na murach... i że to była bardzo ważna placówka i rzecz bez ceny, jeśli chodzi o urządzenia techniczne. Opowiadała, że sama widziała taki cykający mechanizm, kiedy panie wyjeżdżały... O... jest tutaj, jest tutaj — zawołała z przerażeniem Kunegunda. — Ona, ta dozorczyni z przeciwka, mówiła, że jej wnuk też należy do o r r r r r g a n i z a c j i. Wytłumaczył jej, że to jest urządzenie ochronne przeciwko granatom... ojej, czy to nie wystrzeli?

— Ależ, proszę pani — mówiła już teraz ze śmiechem moja przyjaciółka kalwinka — przecież wiozłam ten aparat przez całe miasto, między patrolami i teraz z nim wróciłam... mogę panią zapewnić... mogę paniom podać adres firmy, w której jest kupiony.

— Wiemy, wiemy... — zakrzyczały ją Melania i Kunegunda — pani jest taki człowiek, że pani by granaty gołymi rękami przenosiła przez obstawione miasto.. pani musi tak mówić, a my nic nie będziemy sprawdzać, bo odpowiedzialność, pani rozumie, odpowiedzialność wobec ojczyzny. O to nam chodzi przede wszystkim.. Wszystko dla s p r a w y — zakończyła prostując się Kunegunda. — Ale nie tylko o to, nie tylko o to nam chodzi! Jednak człowiek jest człowiekiem — podchwyciła słaniając się Melania. — Chodzi nam także o panią, jako o człowieka, jako o kobietę... — Tak, tak — wtórowała Kunegunda, zmieniając pozycję z wyprostowanej na pochyłą. — Pani taka młoda, taka ładna, taka inteligentna, pani, która powinna mieć kochającego męża i dom... pani naraża swoje życie... nie ma pani życia osobistego... — Ale to wszystko do czasu. — Melania mówiła teraz niskim i tragicznym głosem. — Ten dozorca też powiedział, że nie chce od pani zwrotu tych 50 złotych, bo i tak wie, że pani umrze...

Teraz obie panie wybuchnęły nieopanowanym szlochem, a kiedy skończyły, były już tak wyczerpane, że łatwiej im było przejść do tonu zupełnie rzeczowego:

— Mówiąc konkretnie — zaczęła Kunegunda, a Melania podała mojej przyjaciółce kalwince krzesło — mówiąc konkretnie — powtórzyła Melania — skoro wiadomo, że pani i tak umrze, nie ma powodu żebyśmy za panią zginęły także my i nie tylko my, ale i cała kamienica — więc, krótko mówiąc, musi się pani natychmiast wyprowadzić i to wyprowadzić razem ze swoim aparatem...

— Ależ, proszę pań, ja zaraz mogę sprowadzić tu rzeczoznawcę z firmy, może aparat obejrzeć policja...

— Ależ nie, nie... my się na to nie zgodzimy — wybuchnęła teraz znowu Kunegunda — nie będziemy pani narażać, ale... — Tu dopomogła jej Mela-

nia: — Pani musi zrozumieć... — łkała — my jesteśmy co prawda samotne kobiety tu w domu, ale to się tylko tak wydaje. Mamy stryjecznego wuja i on ma dwóch małych synków, to znaczy to są nasi cioteczni bratankowie i jeszcze mamy starszą siostrę w Tworkach i żonę kuzyna po kądzieli w sanatorium w Otwocku... jej ojciec umarł na gruźlicę, a ona... Pani rozumie, że przykro pomyśleć, że oni wszyscy przez panią... w każdej chwili... bo przecież odpowiedzialność zbiorowa... To może jest słabość... tak, to na pewno jest słabość — wtórowała Melania. — Ale co robić? — załkała znowu Kunegunda — nie każdy jest bohaterem, tak jak pani... i człowiek jest tak głupio urządzony, że jeszcze chce żyć... a co myśmy tu miały już przez panią... — Tak, tak, co myśmy miały... — Kunegunda powstrzymywała teraz łzy, żeby mówić jak najwyraźniej: — Kiedy okazało się, że pani zdołała wyewakuować swój aparat, pobiegłyśmy zaraz po powrocie do pani pokoju, żeby sprawdzić, czy pani nie zostawiła tam jakiejś kompromitującej bibuły... I wie pani, cośmy znalazły? Jakąś puszkę z pastą przypominającą marmoladę (bałyśmy się oczywiście spróbować), ampułkę z białymi pastylkami — to pewno trucizna, którą pani zapomniała zabrać. — Melania była blada ze zgrozy i podziwu. — Oczywiście zlikwidowałyśmy to wszystko... ale to jeszcze nie najgorsze — znalazłyśmy w szufladzie biurka listę nazwisk z orrrrganizacji! I niech pani pomyśli... — Kunegunda osunęła się na krzesło, podsunięte jej przez Melanię — niech pani pomyśli... to byli sami księża: ksiądz Archutowski i ksiądz Żychliński i ksiądz... To jeszcze tym bardziej dowodzi, że pani, tak jak mówili tam naprzeciwko, jest u samej góry, w tej najpoważniejszej komórce, co dostaje instrukcje od samego Hlonda. Kiedyśmy to znalazły, przyszła właśnie do nas matka przełożona SS. Urszulanek i przyznała, że ona już słyszała o pani dwa miesiące temu od ojca Dominika i dlatego właśnie pozwoliła się pani tak zaraz zameldować, chociaż pani jest według papierów kalwinką, ale ona wie, że to tylko ze względu na Niemców, jako *alibi*... — My jednak nie zawsze tracimy głowę... Tak, nie zawsze! — Melania wyprostowała się z dumą — i sama własnoręcznie spuściłam tę listę nazwisk jak najprędzej...

Moja przyjaciółka kalwinka, chociaż z natury bardzo poważna i, jak zaznaczyłam, śmieje się tylko w łazience pod wpływem napisu „Uśmiechnij się!", tym razem wybuchnęła jednak szczerym śmiechem, przypomniawszy sobie spis autorów piszących o prawie kanonicznym, tubkę z psychadryną i marmoladę stryjecznej ciotki niskiego bruneta. Kunegunda spojrzała na nią ze zgorszeniem i zdziwieniem: — Pani się śmieje, a tu przecież chodzi o cudze życie. Pani ma żelazne nerwy, ale my nauczyliśmy się lekceważyć, tak, lekceważyć życie, które jest dane od Boga — i to życie nie nasze — dokończyła Melania. — Ale my jesteśmy w pierwszym rzędzie dobre chrześcijanki... tak.... dobre chrześcijanki i katoliczki wierzące — uzupełniła Kunegunda — i dlatego myślimy nie tylko o sobie... Zanim spuściłam tę listę, matka przełożona nauczyła się na pamięć pięciu nazwisk, a my po pięć następnych i potem szukałyśmy w książce telefonicznej, żeby tych ludzi uprzedzić o niebezpieczeń-

stwie. Niestety, trzeba będzie odnaleźć ich chyba przez kurię, bo w książce figuruje tylko Archutowski, i to nie ksiądz, tylko komornik.

— W każdym razie — zakończyła już spokojniej Melania — pani musi się stąd natychmiast wyprowadzić... jutro skoro świt, chociaż rozumie pani, jak nam jest niezmiernie przykro...

Moja przyjaciółka kalwinka zatelefonowała wówczas do mnie, że następnego dnia rano mam jej oczekiwać i ponieważ ma bardzo wrażliwą naturę, nie spała tej nocy ani chwili, przytłoczona ciężarem aureoli bohaterstwa. Na drugi dzień rano mimo najszczerszych chęci nie mogła się jednak wynieść. Okazało się bowiem, że cały dom i przyległy do domu klasztor otoczone są przez podwójny sznur żandarmerii w lśniących kaskach, z rozpylaczami. Melania i Kunegunda przybiegły półprzytomne do mojej przyjaciółki kalwinki i chciały coś powiedzieć, ale dostały skurczu szczęk i żadne słowo nie mogło im przejść przez gardło... pokazywały tylko rękami na aparat, na wmontowany w niego stoper, na niezapakowany jeszcze kodeks karny i Nowy Testament. Melania jako młodsza znalazła w sobie jeszcze dość siły, aby w panicznym lęku podrzeć trzy pierwsze strony kodeksu karnego i dwie ostatnie Nowego Testamentu, który leżał do góry nogami. Potem padła zemdlona, a jak się później okazało — nieżywa, na żółtą posadzkę kwadratowego pokoiku mojej przyjaciółki kalwinki, tuż pod wieszakiem, na którym wisiał kapelusz zwany instrumentem. Kunegunda poszła w ślad za nią i, jak wykazało późniejsze śledztwo, znaleziono ją z głową pod tapczanem, całą pogryzioną przez pluskwy. Ona również nie żyła. Biedaczki miały słabe serca i kompletnie zrujnowane przez wojnę nerwy. Moja przyjaciółka, która potrafiła zrekonstruować tok wydarzeń tylko do śmierci Kunegundy, bo potem, sama nie wie jak, ale również straciła przytomność — opowiada następnie, że ocknęła się w jakiejś niezbyt ciemnej celi. Nad nią pochylał się bardzo przystojny giełdziarz, którego znała z widzenia z Placu Napoleona. On to powiedział jej, że znajduje się w podziemiach Kripo w Alejach Ujazdowskich i jest oskarżona o zamordowanie dwóch kobiet, że niezadługo zawezwą ją pewno na badanie, ale nie ma się czego obawiać, bo to jest dzisiaj najmniejsze przestępstwo. On jest w znacznie gorszej sytuacji, bo znaleziono przy nim dolary i nie miał się już czym wykupić. Powiedział jej również, że miała specjalnego pecha, bo całe obstawienie Urszulanek i Salezjanów było zrobione tylko celem rekwizycji poduszek dla ewakuowanych po ostatnim zbombardowaniu Berlina.

Trudno mi naprawdę opisać wszystkie przeżycia i wrażenia mojej przyjaciółki kalwinki podczas trzytygodniowego siedzenia w podziemiach Kripo, przeplatanego nielicznymi śledztwami i interesującym flirtem z przystojnym giełdziarzem. Trudno mi opisać również wszystkie zabiegi zmierzające do uwolnienia jej stamtąd. Było to niezmiernie trudne, dzisiaj bowiem, jak wiadomo, człowiek istnieje tylko w oparciu o jakąś instytucję, organizację lub własną fortunę, ja zaś, nie mając żadnego z tych podtrzymań, byłam zupełnie bezsilna. Los jednak przyszedł mi z pomocą — matka przełożona Urszulanek odszukała mnie przez biuro meldunkowe i bardzo wzruszonym głosem oświad-

czyła, że ona wie o wszystkim i to nie tylko od świętej pamięci Kunegundy i Melanii, ale również „skądinąd", i w związku z tym gotowa jest... a orientuję się chyba w możliwościach Kościoła katolickiego...

Sam proces uwalniania trwał trzy dni — przez ten czas byłam z matką przełożoną aż cztery razy na mszy za dusze Melanii i Kunegundy oraz na intencję uwolnienia mojej przyjaciółki kalwinki i milczenia granatowego policjanta, który być może tylko udawał dobrego Polaka. Podarłam sobie na kolanach trzy pary pończoch kupowanych za Żelazną Bramą, ale ostatecznie rezultat okazał się zbawienny. Moja przyjaciółka została wykupiona jako niepodejrzana politycznie za 46 tysięcy złotych, wydesygnowanych na ten cel przez kurię arcybiskupią.

Mieszka teraz od paru dni u mnie, głęboko jeszcze wstrząśnięta świeżo przeżytymi wrażeniami. Zaznaczyć muszę, że podczas tej całej tragikomicznej historii w jej kwadratowym pokoiku, chłopaki z Powiśla, przekonani, że ma ona nie wiem jakie cenne skarby, pokradli jej wszystkie szmaty kontrybucyjne, aparat zaś do fotokopii został razem z poduszkami zarekwirowany przez Sicherheitspolizei i służy teraz trzeciej Rzeszy przy Alei Szucha. Ja zaś musiałam z bólem serca podzielić się z moją przyjaciółką całą moją garderobą.

BALLADY I GROTESKI

20 KG CZYLI O NUMEROWYM

Ta waliza jest kaletą, która zmieści tyle
ile łaska.

Gdybym...
ciężar upuścił...
ręce ostygłyby...
Nie, taskam!
To — jeszcze pięć stopni, jeszcze trzy, jeszcze...
jeszcze dwa, a dwa złote w kalecie umieszczę,
jeszcze dwa, a... droga się uprości
i w bramę! —
dwadzieścia!!
Kiedyż ręce będą ważyć tyle...

— Ile?
— Ile łaska jegomości...

Ile ważą same.

O GROSZ

Mieszczka — milej:
— Nie targuj się, gospodarzu, nie narzekaj,
nim ci kura zagdacze, że: na sól,
weźże, ile...

(Spod spadzistego lasu zniosło się nad rzekę
letnisko: białe jaje upału.)

— Ale, pani, za mało nie o wiele: o mało...
Chciał z niej strząsnąć jeszcze jedną grosinę.

(Grosinę? — Słońce! Słońce roztrzęsione na rzęsach aż po miedzę, skąd okamgnienie — osina!)

ZIEMNIAKI

Szeroko barłoży się skopana ziemia,
obsiędziona gnojnymi guzami chałup.
Po jej bokach wschód — zachód co dzień się odmienia
i, wytrzeszczając słoneczny baluch,
jak krowa, jedyna klempa, rozdziawia gębulę przestrzeni.

Z jutrzenki wyłażą wywłoki tych piachów:
gałajdy o potężnych kinolach, dziadowie pochyleni,
babiny, nędzne sietniaki, liżybożki z otwartą japą.
Na ramioniskach, jak wykręcone łopatki, motyki,
albo jak oddziabnięte skrzydełka aniołów świecą.
Twarze, „ryła do bicia", wiszą nad grzędami jak słoneczniki
i kopiąc, raz w raz maczają olbrzymie wąsiska w powietrzu.
Ciczalami patroszą glinę, aż ich wieczór znuka,
aż w niedopełnione cebrzysko rękuchną pokorną
ciśnie ktoś zachodzące słońce z ostatnią swą bulką,
i — patrz! — jak zgłodniali zjedliby zorzę wieczorną.

JADŁOSPIS

Kelnerzy tyli powtarzając:
...befsztyk,
...kotlet
.....

Wtedy:
zjadacz, uzbrojony w chochlę,
nawet nie wystawiwszy z barszczu uszek,
w sto jam ustnych rozkopanych widelcami
wtaczał bryły miąs,
rozszerzał się,
trząsł,
pęczniał, wypacając porami
brzuszek.

Tu
brzuch
popuszczony w pasie
z ciał, jak z dzież, wykipiał z pomrukiem,
zalał stół, —
a na brzuchu zamiast pępka — bukiet.

CZTERY PIĘTRA

1

I
z dwóch stron naraz
drzwi:
„Dziadom wara!"
na zawiasach,
nie,
na pyskaczach — szeroko odwrzasły.

Z domokrążcom wstępem wzbronionym spłoszone windy uciekały w górę...

2

— Tam, na pierwszym, nie drzwi — stół z nakryciem...
Wyżej!

Tam, na trzecim, w drzwiach tłuści anieli...
Węziej...

— Tam, na czwartym —
Błysk sygnetem...
Łbem przez okno,
w dół, w podwórze!
...jakby palcem wskazującym strzelił!

3

Ze wstępem, wzbronionym domokrążcom, spłoszone windy przepadały w górze
i wąż schodów dusił w skrętach, wyżej — węziej...
Murem.
Wysoko.

MURARZE

Mówca wieje rękami nad zgromadzeniem:
— Murarze, towarzysze murarze, że!...

Brukowisko pączkuje łbami,
pęka z wrzaskiem dno czarnych gąb.

Rozdarte od ucha do ucha,
— nie!
w przełyk zaułka zatkany cieniem
wpada jak suchar.

— Waszymi pięściami nabity każdy kamień!
Nie trzeba bomb!

Domy kłapnęły bramami z głodu,
mur, cień złożonych rąk, od murarzy się oddarł
przez rynek brukiem przeleciał.
Ulica dalej i dalej tłumem mówcę podejdzie,
i on jeszcze, a on ciągle, on na przedzie:
— Prowadźcie mnie pod mur,
w który
biją salwami serca!

MIMOCHODEM O JEDNOOKIM

Kto go zdoła — na przekór — przejść?

Jedną (pobożną) ręką maca zdrowaśmaryjki,
w drugiej — czapką zaprasza mur na żebry,
z czapki wytrząsa same tylko pojęki:
chce jeść.

Pierwszy — ksiądz kanonik (ze służącą),
potem zatroskany staruszek (z bródką),
potem panna Tekla (bez córki), pan brzuchaty (bez obrazy...)
obeszli go dziesięcioma groszami (razem).

A jemu: ze źrenicy księżyc wypadł srebrem
spod niedomkniętych powiek
i potoczył się nierozmienioną złotówką...

A on (z drugą źrenicą wyciekło mu słońce):
z jednego oka wykapany człowiek.

FLORIAN

Subiekt Florian
zamknął się, równocześnie z pudłem sztucznych ogni,
w sobie odległym o trzy wspomnienia stąd:

...Tramwajem — dom podbiegłby w porę,
gdyby mnie był nie ubiegł...

Wąs śmiały, chędogi loczek na skroni:
— 30 płaskich! — w lot!

...W drzwiach — pokój jak szuflada wysunął się ku mnie
i, zanim wróci w przeciągu do okna z begonią,
wypadnie Mania...

Szef — chrypką:
— Nie rozsypuj zapałek, gamoniu!
Klientów coraz tłumniej,
loczek się jak obłok ponad nimi ulatnia.
Florian odpływa na dymku
i, jakby zwodził powietrze, wyciąga ramiona: —
...wpadła Mania...

Wpadła Mania!
Klient z loczkiem,
klient z Manią — dmucha:
— Zapalić!

Florian półkami się wali
w dół, z dołu płomieniami bucha
i — dobiegłszy usłużnie, — w tamtych *drzwiach się kłania.*

SKRZYPEK, RUCH JEGO RĘKI

I mijała przedwieczorna panna,
czerniąc brwi, przystanęła na deszczu,
otwiera,
dźwięk i...
(A on struny wibrujące głuszył
w obcym mieście, śpiewającym basie,
śmignął smyczkiem, złowił pierścień...)
...z torebki wypadło jej czarne lusterko kałuży.
Podniósł je, by się przyjrzeć własnemu smutkowi.

Ale między ruchem ręki
a
między czasem
zapadł wieczór,
pusty futerał.

PIOSENKA ŁOPATOLOGICZNA

Chylę się — ziemia, biorę ziemię na łopatę,
dźwigam się — niebo, biorę niebo w oczy.
Światło sroką skacze z cienia na cień,
ciepła ziemia wyciąga ze mnie jak reumatyzm
pedagogium i kwalifikację,
groch kiełkuje na moich hipotezach roboczych.
Szast! — po magisteriacie,
prast! — odpada z głowy jak łupina
szurum — dyplom, burum — rygorozum.
Świat jak mięsień ramieniem napinam,
o jak zręcznie iść do rąk po rozum!

Jak daleko miasto! Wygięło się łukiem,
mierzy w niebo strzałami wież smukłych,
a ja walę ziemniaczaną górę.
Jeszcze trochę wyrobię muskuły,
a takich wież z dala narwę — bukiet,
cały bukiet — dla kopaczki, której?
raz ujrzanej, a więc — krągłozadej,
Waligóra! Mocarz! Wyrwibadyl...

Większość tych wierszy powstała w r. 1928.

JEREMI WASIUTYŃSKI

WSTĘP DO HISTORII CZŁOWIEKA

Z norweskiego przełożył autor

Drukując pierwszy w powojennych czasopismach polskich essay pióra Jeremiego Wasiutyńskiego poczuwamy się do obowiązku przypomnieć czytelnikowi polskiemu osobę jego autora. Wasiutyński, uczony i pisarz, jest autorem głośnej przed wojną biografii Mikołaja Kopernika („Mikołaj Kopernik", Warszawa, 1936), napisanej z tak niewątpliwym talentem literackim, że zjednała ona w roku 1937 autorowi nagrodę związanej z „Wiadomościami Literackimi" Akademii Niezależnych.

Nie umiemy objaśnić wojennych losów Wasiutyńskiego. Dość, że w ciągu wojny opanował on język norweski, w którym wydał wielkie dzieło pt. „Verden og geniet, fra solsystemets dannelse til i dag" („Świat i geniusz od powstania systemu słonecznego do dzisiaj", Oslo, Nasjonalforlaget, 4°, t. I, 1943, str. VIII + 264; t. II i III, 1944, str. 312 i 368 oraz liczne ilustracje). Jest to zbiór 36 artykułów o ewolucji świata, życia i człowieka w ciągu tych dwóch miliardów lat, które są dotychczas dostępne dla badań naukowych. Książka stanowi rodzaj racjonalistycznej, deterministycznej historii świata w szerokim rozumieniu tego słowa. Zyskała ona w Norwegii wielkie powodzenie u krytyki i czytającej publiczności. Nakład 10 000 egzemplarzy został wyprzedany w ciągu kilku miesięcy.

Essay, jaki drukujemy, stanowi wstęp do dzieła. Przekład z języka norweskiego pióra autora.

Wszędzie w tej książce starałem się pisać rzeczowo. Precz z mistyką i liryką zewsząd gdzie szkodzą jasnej myśli! Ale rzeczowość w stosunku człowieka do człowieka — czytelnika i autora w tym przypadku — możliwa jest tylko przy obojętności albo przy wzajemnym zrozumieniu. Ponieważ wyłączamy pierwszą, starajmy się osiągnąć to drugie. Musimy się raz na zawsze porozumieć co do celu p o z n a n i a, ażeby później nie potrzebować komentarzy.

Gdybyśmy byli razem, powiedziałbym: Zaczekajmy aż nadejdzie noc. Musimy się wyrwać z tego kręgu iluzyj, w którym zamknęła nas codzienność. Staniemy się bardziej sobą, a mniej tym, za co nas uważają. Gdyby to było latem, powiedziałbym: Otwórz okno i słuchaj. Może to ocean rozciąga się tam w ciemności i szumi — ocean, co ma dwa miliardy lat, a jeszcze nie zauważył ludzkości — tego epizodu na lądzie. Albo może tam gdzie ty mieszkasz pachnie teraz za oknem zboże, zroszone kłosy pod gwiazdami, z których kapią na ziemię w ciszy ciężkie krople światła. Pachnie twym dzieciństwem, tajemnicą i ciepłym mlekiem. — Ale może to nie jest latem; może to burzliwą wiosenną nocą wiatr pędzi przez niebo postrzępione chmury, a woń rozmiękłej ziemi po raz pierwszy po wielu miesiącach dochodzi aż do tej szarej przecznicy, gdzie ty mieszkasz. Stoisz tam i pociągasz wiatr nozdrzami, tak jak wtenczas, gdy miałeś lat piętnaście, gdyś przypominał młode zwierzę, pełne niepokoju i oczekiwania. To nie chmury — to wszechświat pędził przez twój umysł i przyprawiał cię o zawrót głowy. — Albo może to zimą — niemą nocą zimową bez nieba i bez ziemi. Miasto leży wokół ciebie unicestwione, i tylko daleki odgłos idącego pociągu przypomina ci wielkość świata — czarnowłose kobiety w czerwieni, co śmieją się w palącym słońcu.

Ach tak, noc! To wielkie wszystko i wielkie nic, które przypomina nam to, cośmy posiadali, i to, cośmy zaniedbali! Jest ona wprawdzie czasem widm i urojeń, lecz jest także dobrym punktem wyjścia dla tego, kto chce się uwolnić od automatyzmu i sugestii otoczenia. Uzdrawia nas bezlitośnie, gdy wypala nasze rany i sprawia, że wijemy się bezsenni w rozpaczy nad nienasyconą namiętnością i straconym czasem. Stworzyła ona niejednego Don Kiszota, co wyruszył na przygody z nadejściem dnia, — natchnęła błędnych rycerzy poznania — badaczy i filozofów, co chcieli objąć wszechświat.

Ale jeżeli wysunąłem propozycję, ażeby wstęp ten czytano nocą, to nie tyle dlatego, by obudzić w czytelniku chęć przygód, ile dlatego, że nocą stare

schematy myślowe łatwiej się rozluźniają i myśli łatwiej się skupiają na nowych liniach. Gdybyśmy byli razem — czytelnik i autor — powiedziałbym: Chodź, siądźmy samotni w magicznym kręgu lampy i pomówmy. Mówmy o poznaniu, bo ono jest aktualne tej nocy. Nie myśl, że jest ono tylko baśnią. To coś więcej — to rzetelna wartość. Tylko przez poznanie możemy mieć nadzieję na osiągnięcie harmonii i równowagi zarówno naszej osobowości, jak i naszego stosunku do ogółu. Bo poznanie jest ogólnoludzkie i nie znosi sprzeczności.

Niejednemu się wyda, że poznanie ma w sobie coś melancholijnego, co oddala od życia. Jedna z prastarych legend ludzkości ujmuje poznanie i życie jako alternatywy dylematu: albo, albo. Ta mądra zasada jest jednak tylko schematem. Są podstawy na to, by wierzyć, że dla nas, ludzi, życie bez poznawania jest niemożliwe. Toteż nadchodzą czasy, kiedy zarówno cywilizacji, jak i samemu życiu zagrażać będzie katastrofa, jeśli nowe osiągnięcia poznawcze nie przenikną do świadomości ogółu. Jeśli potrzebne będą na to ofiary, to wszak służyć one będą życiu i będzie je można znosić z radością. Taż sama legenda powiada, że ten, co spożył owoc z drzewa wiadomości, musi co prawda umrzeć, lecz zmartwychwstanie do złotych jabłek życia.

* * *

Zacznijmy od pewnego tematu akademickiego, ażeby pozbyć się najbanalniejszej niejasności. Weźmy z półki teorię poznania i fizykę teoretyczną. Może będziemy mogli wydobyć z nich coś prostego i jasnego.

Filozofowie zapełnili całe biblioteki rozważaniami nad tym, co w rzeczywistości i s t n i e j e; ale tylko doświadczenie może dać nam na to trafną odpowiedź. Każdy rozsądny człowiek wie, co ma na myśli, kiedy mówi, że ta lub inna rzecz jest żółta albo ciężka, kwaśna albo zimna, długa albo krótkotrwała. Cała nasza pozostała wiedza o świecie pochodzi z doświadczenia o związkach pomiędzy tymi jakościami zmysłowymi; między napięciem mięśni i długością rzutu dyskobola, między wiekiem, wielkością i smakiem jabłka, między długością struny i wysokością tonu. Każde wrażenie zmysłowe można związać z określonymi długościami albo z określonymi czasami trwania, albo z jednym i drugim. Np. barwa wiąże się z kątem ugięcia albo załamania światła w pewnych instrumentach, co z kolei tłumaczymy tym, że światło składa się z fal o określonej długości. Tego rodzaju związki są ważne, bo długość i trwanie można m i e r z y ć, w przeciwieństwie do barwy, smaku albo tonu. Okazuje się więc, że poza wszystkimi wrażeniami i rzeczami kryją się l i c z b y.

Ale doświadczenie uczy nas czegoś więcej. Podczas gdy związki między smakiem, barwą itd. jabłka można wyrazić tylko niejasno, związki między tymi liczbami albo kompleksami liczb, które je reprezentują, są dokładne — pod warunkiem, że pomiary przeprowadzono z dostateczną starannością. Te związki matematyczne są o wiele bogatsze w odcienie aniżeli bezpośrednie wrażenia zmysłowe. Można je także sprowadzić do praw fizycznych, które pozwalają na przepowiadanie przyszłości. Fizyka współczesna zredukowała liczbę praw fizycz-

nych do kilku zasad; inne prawa są ich logiczną konsekwencją. Być może nadejdzie czas, kiedy wszechświat nie będzie już mógł nam przedstawić żadnych zasadniczych niespodzianek, ponieważ wszystko okaże się konsekwencją dwóch lub trzech zasad. Ale teraz wciąż jeszcze wyłaniają się przed nami nowe obszary poznania, i stare prawa trzeba korygować, żeby zdać z nich sprawę.

Matematyczne prawa wszechświata są na pewien sposób bardziej rzeczywiste aniżeli nasze wrażenia, bo pozwalają nam one przepowiadać przyszłość z większą pewnością i dokładnością, i stanowią dlatego lepszy klucz do rzeczywistości. Wrażenia zależą od przypadkowych okoliczności. Barwy, dźwięki, zapachy istnieją tylko w naszej świadomości, podczas gdy fale świetlne i cząsteczki chemiczne istnieją obiektywnie. Istnieje więc świat obiektywny, niezależny od naszej fantazji i woli. Możemy wprawdzie oddziaływać nań, ale to oddziaływanie nie stosuje się do naszej fantazji. Podlega ono stałym, obiektywnym prawom, ogranicza się do naszego najbliższego otoczenia, i tylko stopniowo może się przenosić na większe odległości. Zrozumiano to w pełni dopiero w wieku XIX, pomimo że zdrowy rozsądek nigdy nie pozostawiał nam wątpliwości co do tego, że świat obiektywny istnieje. Ludzkość mianowicie w ciągu wielu tysiącleci żyła i działała w iluzji, że na świat można wpływać magicznie z dowolnej odległości, tylko wolą i symbolicznymi operacjami. Kiedy wiara ta została zachwiana, ustąpiła miejsca innemu błędowi, temu mianowicie, że świat ulega dowolnym wpływom nieobliczalnych czynników: duchów. Rozpoznanie faktu, że świat stosuje się tylko do nieuchronnych praw, jest rezultatem nowoczesnych badań fizycznych, chociaż filozofowie przeczuwali go o całe tysiąclecia wcześniej.

Zgodziliśmy się z fizykami co do tego, że wszystkie wrażenia zmysłowe pochodzą z oddziaływań, które można wyznaczyć przez pomiary długości i czasu, tak jak barwy albo dźwięki. Charakterystyczne dla tych oddziaływań jest, że wychodzą one zawsze z punktów, w których znajduje się materia lub energia. Lecz czym są materia i energia? Ta druga oznacza zdolność do wykonania pracy, w tym sensie, jak np. energia ruchu młota albo energia cieplna w maszynie parowej przezwycięża opory. W wieku XIX rozpoznali fizycy ten fakt fundamentalny, że energia nie daje się ani zniszczyć, ani stworzyć, lecz tylko zmienia postać i rozkład w przestrzeni — to, co już przedtem wywnioskowano odnośnie materii. Potem odkryto, że analogia między materią i energią idzie jeszcze dalej, że mianowicie także i energia ma budowę atomistyczną. Dalej okazało się, że materia i energia są równoważne, tzn., że można je mierzyć tą samą miarą. Odkryto procesy, w których materia powstawała albo znikała, ale w tych procesach niszczona była albo wytwarzana zawsze odpowiednia ilość energii, tak że suma materii i energii była stała.

Wynika stąd, że materia-energia ma cechę czegoś obiektywnie istniejącego, tak jak czas i przestrzeń. Wyznaczamy ją, tak jak i inne wielkości fizyczne, na podstawie pomiarów, które sprowadzają się do pomiarów czasu i przestrzeni. Tak na przykład materię ważymy, a ilość ciepła wyznaczamy z po-

miarów temperatury i innych czynników — i posługujemy się przy tym zawsze albo skalami długości, albo przynajmniej jakimiś znaczkami w przestrzeni i czasie, takimi jak punkt zerowy wagi lub uderzenie wahadła. A pytanie, czym jest materia-energia, n i e m a s e n s u. Nie ma mianowicie niczego, do czego byśmy ją mogli sprowadzić. Jedyną obiektywną treścią pojęcia „materii" są rezultaty tych pomiarów długości i czasu, które mówią nam jakie i jak wielkie oddziaływania wychodzą z miejsc zajętych przez materię.

Wniosek powyższy narzuca nam wprost zdrowy rozsądek i dlatego większość ludzi uzna niewątpliwie za zbyteczne zapytywać, czym jest materia. Wystarcza im — i słusznie — że są obeznani z jej formami, bezwładnością, ciężarem i innymi f a k t a m i. Ale nie powinniśmy przywiązywać nadmiernej wagi do naszych codziennych doświadczeń zmysłowych, które dotyczą wszak tylko mas w tym sensie „wielkich", że złożonych z niezmiernego mnóstwa atomów. Doświadczenia laboratoryjne nad p o j e d y n c z y m i atomami pokazują, że mają one własności, jakich nie możemy sobie nawet wyobrazić, ponieważ nasza wyobraźnia jest ukształcona na zjawiskach masowych. Psychologia indywidualna człowieka nie daje się pojąć na podstawie spostrzeżeń nad zachowaniem się mas. Coś podobnego stosuje się do atomów.

Doświadczenie uczy, że nasza świadomość jest wyznaczona przez nasze ciało przede wszystkim przez mózg. Ale ponieważ życie rozwinęło się z „martwej" materii, więc nawet atomy muszą mieć ukryty zarodek świadomości. Można je traktować jako najprostsze żywe istoty.

*

* *

Przeczuwam, że wielu z czytelników się zawiedzie. A więc na to przywołałem na pomoc magię nocy, by im powiedzieć, że świat jest automatem, który gra z góry oznaczoną melodię? Dodam jednak coś, co może pocieszy zawiedzionych: automat jest tak skomplikowany, że będzie nas bawił, nawet jeśli kiedykolwiek poznamy wszystkie tajemnice jego konstrukcji. W praktyce jego działanie będzie dla nas miało zawsze niespodzianki.

Pewna kobieta spytała kiedyś naiwnie lecz inteligentnie: „Co jest rzeczywiste? Codzienność czy niezwykłość? Moja praca biurowa, gospodarstwo, życie towarzyskie i małżeństwo, i cała ta nuda i szarzyzna — czy raczej czar miłosny, ekstaza, mistyka? Czy świat jest tym oczywistym, w co wszyscy wierzą, czy raczej jest on cudem?"

Cóż byśmy jej odpowiedzieli? Najoczywiściej zdefiniowała ona cud inaczej niż się go pojmuje zazwyczaj. Cudy w zwykłym rozumieniu — zjawiska, które nie podporządkowują się prawom przyrody — nie istnieją. Ale jeśli rozumieć cud tak jak ona — jako to, co leży poza kręgiem codziennych przedstawień — to cały świat jest jednym cudem. I nawet jeśli umiemy go wytłumaczyć, kontemplowanie go jest zawsze pobudzające. Jest już tylko psychologicznym problemem, w jakim stopniu ktoś zdoła utrzymywać go w świadomości. Chodzi tu o to, proszę pani, co się ma siły znieść. Mieć uwagę nieustannie sku-

rowaną na „cud" — to przekracza nasze zdolności. Pozostaje więc wracać do niego, skoro tylko siły pozwolą.

Jednakże nie możemy ignorować tego, że nie ma cudów obiektywnych, bo wszystko stosuje się do matematycznego planu. Cudami „subiektywnymi" — w cudzysłowie — można by nazwać te zjawiska, które dają nam szok intelektualnej niespodzianki — nowe lub nieznane, lub te przynajmniej, które się nam takimi wydają. W swej postaci dziewiczej są one zarezerwowane dla niewielu badaczy i odkrywców. Inni dostają te święte zwierzęta puszczy — zarznięte, przyrządzone według przepisów nauki, i podane według jadłospisu w szkołach i książkach. Ale także ci inni chcieliby brać udział w łowach i zajrzeć objawieniu puszczy w żywe oczy. Żądanie objawienia i cudu jest powszechne. Potrzebujemy nerwowego szoku. Ale cudy obiektywne nie istnieją.

Podczas gdy to piszę, coś porusza się w jednym z okien domu naprzeciwko. Jak zwykle, człowiek jakiś coś tam wyprawia w półmroku o tej porze. Gdzieś daleko, w głębi pokoju, wybuchają na krótką chwilę płomienie, i widać cienie mknące w dzikim popłochu na wszystkie strony. Ale trwa to tak krótko, że nie jestem w stanie pojąć tego, co widzę. W mgnieniu oka pokój pogrążony jest znowu w półmroku i tylko jakieś żarzące się węgle rzucają słabą poświatę na twarz, która zbliża się i oddala, zajęta czymś niepojętym. Człowiek... — czym powiedział „człowiek"? Gdyby się to działo o pięćset lat wcześniej, nie byłbym tego tak pewny. Miałbym wtenczas do rozporządzenia mnóstwo łechcących nerwy hipotez: o magiku, co wywołuje demony — o alchemiku, który robi złoto — o rozpustniku, który zaprzedał duszę diabłu i od którego co wieczór żądają zapłacenia rachunku — wreszcie o samymże diable, co wziął na siebie ludzką postać i wieczorami wyprawia skromne, prywatne sabaty dla najbliższych przyjaciół. Ale dzisiaj? Czy w ogóle jest się nad czym zastanawiać? Facet używa pewnie nafty, żeby rozniecić ogień na kominku, i sprząta pokój po powrocie z pracy. Jakbym nie kombinował — nuda. Cudy są zniesione.

Cudy są zniesione i bogowie umarli, a my sobie z tego nie zdajemy sprawy. Zdarzało się i przedtem, że umierali bogowie — i efekt był wielki; ale teraz rozwiali się jak mgła. Wielki Pan, demon puszczy, był ucieleśnionym cudem, który przejawiał się w przyrodzie i porażał ludzi strachem. W czasach hellenizmu tajne sekty filozoficzne pojmowały go jako najwyższą zasadę boską, jako władcę i stwórcę wszechświata. O tym trzeba pamiętać, kiedy się czyta dziwną historię Plutarcha o śmierci Pana, opowiedzianą przez świadka, greckiego nauczyciela Epithersesa (Plutarch *De defectu oraculorum*, str. 17).

Za panowania cesarza Tyberiusza statek pewien znajdował się w drodze z Hellady do Italii, z ładunkiem towarów i z podróżnymi na pokładzie. Wieczorem, gdy zbliżali się do wysp echinadyjskich, wiatr zacichł i statek sunął powoli w ciepłym powietrzu tuż obok wyspy Paksos. Podróżni przeważnie jeszcze nie spali i pili wino po obiedzie. Senne rozmowy rwały się co chwila. Nagle posłyszano głos, który przyzywał statek z lądu i wołał na jakiegoś Thamusa. Załoga i podróżni milczeli zaskoczeni. Nie wiedzieli o tym, że Tha-

mus było to imię pilota egipskiego, którego mieli na pokładzie. Wołanie powtórzyło się kilka razy, zanim Thamus, nie mniej zaskoczony od innych, ośmielił się odpowiedzieć. Głos z lądu stał się wtedy silniejszy i posłyszano wyraźnie słowa: „Gdy przybędziesz do Palodes, obwieść, że Wielki Pan nie żyje". Zdziwienie i przerażenie opanowało ludzi na pokładzie. Naradzali się nad tym, czy wykonać niesamowite zlecenie. Wreszcie Thamus postanowił nic nie przedsiębrać, jeśli wiatr się utrzyma, ale posłuchać w przeciwnym razie. Kiedy zbliżyli się do Palodes, wielka cisza zaległa w powietrzu i na morzu. Thamus, stojąc na dziobie statku ze wzrokiem zwróconym ku lądowi, złożył ręce przy ustach i zawołał: „Wielki Pan nie żyje!" Zaledwie przebrzmiały te słowa, gdy z lądu rozległ się głośny lament, tak jakby wielki tłum rozpaczał w żałobie. — Kiedy statek przybył do Italii, historia ta poruszyła umysły w Rzymie i cesarz rozkazał wszcząć śledztwo w sprawie zmarłego boga.

Za czasów Plutarcha śmierć boga była widocznie nie mniej dziwna niż jego istnienie. Czujemy jeszcze dreszcz, który to osobliwe opowiadanie wzbudziło w kręgosłupach rzymskich. Ale na ogół tego rodzaju przeżyć nie bierzemy już poważnie: Zdajemy sobie po większej części sprawę, że chodzi tu tylko o szok psychiczny, i zastąpiliśmy coraz rzadszy subiektywny „cud" tanią i masowo produkowaną sensacją. Wielki Pan nie żyje — tym razem na serio.

Nie należy jednak nie doceniać „cudu". Jest on motywem przewodnim pionierów kultury, geniuszów. Każde nowe odkrycie działa psychologicznie jako cud, dopóki nie zostanie zrozumiane. Ale „dreszcz" przy doświadczaniu czegoś niepojętego jest wybaczalny tylko wtedy, jeśli bezpośrednio po nim następuje akcja albo postanowienie mające na celu poznanie. Uprawianie „cudu" jest niemoralne, duchowo niehigieniczne. Cud trzeba poskramiać albo zabijać, trzeba go jak najprędzej zamieniać na coś racjonalnego, zrozumiałego. Połączenie zmysłu dla cudu z wolą i zdolnością do jego poskramiania cechuje geniuszy. Cud jest w świadomości ciałem obcym, które trzeba zasymilować, jeżeli się chce uniknąć wewnętrznego rozszczepienia.

Tak, to poznanie a nie dreszcz jest naszym celem. Czytelnik ma słuszność, jeśli uważa, że poznanie dla poznania jest hasłem równie absurdalnym i dekadenckim, jak sztuka dla sztuki. Miarą wszystkiego jest życie, biologia. Ale jeżeli my stawiamy sobie za cel poznanie, to robimy to właśnie dla życia. Nie rozumiem tego w ten sposób, że mamy okazywać ciekawość, albo uprawiać piękno ze względów użytkowych. Ale tam gdzie *jest* zaciekawienie, tam odnajdujemy instynkt samozachowawczy jako motyw pierwotny. Poznanie ma na celu nie tylko opanowanie przyrody, tzn. celowe sprzężenie człowieka z wszechświatem — lecz także usunięcie wewnętrznych sprzeczności duszy i cywilizacji, przetopienie zarówno indywiduum, jak i ludzkości w harmonijną całość. Tego właśnie domaga się noc, w której żyjemy.

Ale poznanie bez dreszczu nie jest popularne: uchodzi za nudne. Ludzie nie chcą się *uczyć*, chcą *przeżywać* — a widzieliśmy, że te dwie funkcje z dawien dawna uchodziły za sprzeczne. Wchodzi tu w grę fizjologia: z jednej strony działalność mózgu zdaje się osłabiać wydzielanie wewnętrzne,

z drugiej strony funkcje seksualne osłabiają napięcie systemu nerwowego. Stąd pochodzi ta łagodna pogarda, z jaką ogół traktuje „książkową mądrość". „Na cóż nam się przyda wiedzieć to wszystko — mówią do uczonych. — Żyć tym nie będziemy". Ogół chce mieć dreszcz, wiarę, kult, szok, coś do kochania i coś do nienawidzenia. Dlaczego? Bo elementarne popędy ogółu — a przede wszystkim popęd erotyczny — nie są w pełni zaspokojone. Większość wielkich konfliktów, które wstrząsnęły ludzkością w ostatnich tysiącleciach, powstała na tym tle. Zdaje się, że głód seksualny zaczął się dawać we znaki w nowej formie, odkąd symbioza ludzi z roślinami, zapoczątkowana około roku 5000 przed nar. Chr., doprowadziła do utworzenia się państw. Surowe prawodawstwo ograniczyło użycie sił indywidualnych, m. in. wolne zaspokojenie popędu płciowego. Od tego czasu energia erotyczna musiała być w zwiększonym stopniu przenoszona na tory idealne. Odbywało się to różnymi drogami, wskutek czego ludzkość została rozszczepiona na różne grupy ideologiczne.

Najdawniejszym i najpowszechniejszym typem sublimowanej erotyki jest to, co nazwiemy tutaj h y p e r a n t r o p i z m e m, mianowicie kult nadludzi i nadludzkich symboli: bohaterów i magików oraz ich następców, boskich królów, którzy dali początek zarówno królom jak i bogom — bogów państwowych i samychże państw. Tak na przykład Sumerowie czcili swoje miasta-państwa uosobione przez rozmaite boginie-matki, a Egipcjanie — swoich boskich królów, którzy byli talizmanami narodu. Tak czcili Rosjanie swego „carabatiuszkę", a Japończycy czczą swego boskiego cesarza, którego uważają za syna bogini słońca. Osobie czczonej z reguły przydzielano partnera, i kobieca strona boskiej pary była szczególnie przedmiotem kultu mężczyzn. W społeczeństwach katolickich istnieją związki — tzw. *sodalitates marianae* — które oddają się kultowi dziewicy Marii i są popularne zwłaszcza wśród młodych mężczyzn.

Hyperantropizm miał podstawowe znaczenie dla powstania państw. W czasach przedhistorycznych i wczesnohistorycznych pojmowano boskiego króla jako idealnego ojca, i jako taki był on także absolutnym prawodawcą. Ale także niezależnie od organizacji państwowej istniały grupy ludzkie związane przez podobny stosunek do tego lub innego nadczłowieka, np. do prawodawcy, jak Mojżesz albo Mahomet. Wszyscy ci nadludzie przedstawiają typ psychologiczny, który w tej książce nazywamy ogólnie „czarodziejem".

Etyka grupy ludzkiej, która czci swego czarodzieja, jest identyczna z prawem czarodzieja. Surowa dyscyplina zostaje nagrodzona niezwykłą swobodą w użyciu siły i gwałtu, w okolicznościach wyznaczonych przez czarodzieja. Tak czciciele Mahometa mieli jego prawo i błogosławieństwo do masakrowania chrześcijan. Hyperantropizm jest więc nie tylko bez porównania najpowszechniejszym, lecz także najbardziej „naturalnym" typem przenośnej erotyki — tym, który daje najwięcej sposobności do bezpośredniego zaspokojenia namiętności. Jego cechą charakterystyczną jest także, że posiada on niedwuznaczny obiekt zewnętrzny — w czym różni się od dwóch pozostałych typów sublimacji, które chcemy tu omówić.

Inną postacią, pod którą przejawia się energia erotyczna człowieka, jest humanitaryzm, miłość bliźniego. Opiera się on na próbie „wżycia się" w jakiegokolwiek innego człowieka — na współczuciu. Humanitaryzm jest więc rozszerzoną formą miłości własnej, narcyzmu, w przeciwieństwie do hyperantropizmu, który jest sublimowaną formą miłości do partnera seksualnego. Wyjaśnia to ten fakt paradoksalny, że wielu wybitnych pionierów humanitaryzmu było zdecydowanymi egoistami (por. np. Benda *„La trahison des clercs"*). Dla tego typu ludzi humanitaryzm jest środkiem do osobistej doskonałości i władzy. Ale chociaż humanitaryzm bierze swój początek w *Wille zur Macht*, to może jednak się rozwinąć w typ postępowania istotnie altruistycznego. Władzę nad współludźmi trzeba budować na ich znajomości, a ta jest niemożliwa bez „wczucia się", które nieodzownie pociąga za sobą „miłość", altruizm. Ponieważ humanitaryzm nie ma żadnego zewnętrznego prawodawcy, żadnego czarodzieja poza własnym sumieniem, więc obce mu jest także niehamowane użycie siły w stosunku do ludzi, poza tym, które godzi się z poczuciem wspólnoty z nimi. Stąd też humanitaryzm nie nakłada żadnych seksualnych zakazów, oprócz zakazów tego, co bezpośrednio szkodzi innym.

Można by sądzić, że te dwa typy przenośnej miłości — do siebie i do drugiego człowieka — wyczerpują wszelkie możliwości na tym polu. Ale jest jeszcze trzeci sposób pozbycia się nadmiaru erotyki — mianowicie po prostu zdławienie jej własną jej siłą. Może to prowadzić do postawy w zupełności ascetycznej, wrogiej życiu, do duchowej kastracji. Przed dwoma i pół tysiącami lat żył człowiek, który na tej podstawie ugruntował swą teorię zbawienia: był to Siddharta Gautama, znany pod nazwą Buddy. Jego wielką pomyłką było przekonanie, że ludzie przede wszystkim nie chcą cierpieć. Ale ludzie chcą przede wszystkim żyć, i chętnie płacą za to cierpieniem. Co więcej, bez cierpienia postęp biologiczny byłby zwolniony, radość stałaby się płaską i życie zwyrodniałoby. Nie zawsze jest niemoralnie sprawiać ból bliźniemu. Aby znieść cierpienia, Budda musiał zaprzeczyć życiu i postawić nicość, nirwanę, za najwyższy cel. Niejeden to raz erotyka wyrodziła się w popęd do śmierci.

Wysoce filozoficzna, intelektualna nauka Buddy znalazła oddźwięk w Europie wieku XIX, kiedy poznanie obiektywnego świata święciło wielkie triumfy. Budda bowiem sprzymierzył się z poznaniem przeciw życiu. Nowoczesne nauki przyrodnicze chcą również wyłączyć namiętności i uprawiać czyste poznanie. Tendencja jest oczywiście słuszna, dopóki celem jest poznanie, ale nie powinna ona hamować namiętności we wszystkich innych dziedzinach działalności ludzkiej. Nauka kontynuuje dawny konflikt między mózgiem i gruczołami (albo rozumem i sercem, jak wyrażamy się eufemistycznie), stając po stronie mózgu. Nie rozwiązuje ona problemu życia jako całości, ale ogranicza się do mózgu i pozostaje dlatego obca ogółowi. Ponieważ nauka, podobnie jak buddyzm i szereg innych ideologij, dąży do beznamiętności, możemy nazwać jej aerotyczną albo raczej antyerotyczną postawę — apatyzmem.

Tak więc nienasycona namiętność rozszczepiła ludzkość na trzy zasadnicze kierunki ideologiczne. Który z nich wybieramy, zależy to przede wszystkim od naszej konstytucji fizycznej, mianowicie od naszych zdolności intelektualnych i seksualnych. Apatyzm jest intelektualny i antyseksualny, humanitaryzm — na ogół intelektualny i seksualny, hyperantropizm jest nieintelektualny. Chrześcijaństwo próbowało pogodzić te kierunki: kult boga z miłością bliźniego i beznamiętnością — ale ponieważ było ono związane ze sztywnym systemem pojęć zamiast z wciąż rosnącym i sobie zaprzeczającym poznaniem, więc nie dotrzymało kroku czasowi. Tymczasem pojednanie tych kierunków na nowoczesnej podstawie wydaje się nieodzowne, bo potrzeba nam dyscypliny socjalnej, zarówno jak altruizmu i niemniej poznania. Ani też nie możemy wytępić żadnego z tych trzech fizjologicznych typów człowieka, które podtrzymują je swymi erotycznymi sublimacjami.

Chodzi tu, ni mniej, ni więcej, jak tylko o dalsze trwanie cywilizacji. Nie jest bynajmniej prawdopodobne, by cywilizacja przetrwała, jeśli nie będziemy jej strzec z najwyższą czujnością. Cywilizacja jest mianowicie czymś zupełnie nowym w historii ludzkości, bo rozwinęła się zaledwie przed siedmioma tysiącami lat, w związku ze zmianami klimatu po zakończeniu ostatniej epoki lodowej, i ludzie obchodzili się bez niej co najmniej przez sześćset poprzedzających tysiącleci. Ale cywilizacja nie może trwać, jeżeli nie jest jednolita, tzn., jeżeli trwale podtrzymuje sprzeczne tendencje społeczne. Nasz podział ideologij na trzy zasadnicze kierunki jest oczywiście schematyczny i w rzeczywistości mamy do czynienia z wieloma podrzędnymi grupami ideologicznymi, które są ze sobą w konflikcie, co nie polepsza sytuacji. Weźmy na przykład konflikt między uczonym i poetą. Pierwszy staje w obozie apatystycznym, podczas gdy drugi bierze swą siłę twórczą z sublimacyj erotycznych dwóch pozostałych typów, a więc albo z sublimacji zwykłego popędu płciowego do zewnętrznego obiektu, albo z wczucia się we współludzi. Mają więc oni nie tylko różne cele, ale także różną psychofizjologię. Tymczasem potrzebujemy ich obu w naszym życiu kulturalnym i w literaturze. Było to haniebną omyłką XIX stulecia, że próbowano uczynić literaturę jednolitą przez zaprzeczenie nauki i poznania w ogóle i wprowadzenie zasady romantycznej.

Nie mniej ważną od jedności cywilizacji jest jedność duszy, osobowości. Pełny człowiek powinien móc korzystać z wszystkich istotnych wartości, jakie mu daje cywilizacja, bez narażania się na konflikty duchowe, i odwrotnie — jedynym pewnym sposobem zachowania jedności cywilizacji jest oddanie jej pod kontrolę takich pełnych indywiduów. Nie możemy być pewni, czy do naszej kultury duchowej nie wśliznęła się żadna wewnętrzna sprzeczność, dopóki powierzamy ją tylko specjalistom o mniej lub więcej ograniczonym widnokręgu. Zagadnienie jedności i stałości cywilizacji jest więc jednoznaczne z zagadnieniem duchowej jedności i pełni indywiduum. Daleko nam do spełnienia tych warunków. Jesteśmy na ogół mniej lub więcej kalekami w porównaniu z tym pełnym człowiekiem. Chodzi tu o to, by połączyć intelekt z siłą poetycką, żywotność ze zdolnością wczuwania się, pracę mózgową z funkcjami

gruczołów. W rzeczywistości żyjemy w nieustannym konflikcie wewnętrznym między brutalną żywotnością i uniwersalistyczną tendencją do humanitaryzmu, albo do wszystkoobejmującego poznania; — między makiawelizmem i chrześcijańską miłością bliźniego albo buddystycznym apatyzmem. Ci spośród nas, którzy coś osiągają w którymś z tych kierunków, rezygnują z innych i amputują w ten sposób istotną część swego człowieczeństwa. Właśnie ci wyspecjalizowani ludzie pobudzają wyżej wspomniane grupy ludzkie do nienawiści i wzajemnego zwalczania się. Pozbywają się oni co prawda wewnętrznych konfliktów drogą amputacji, ale przez to dają początek zewnętrznym konfliktom w społeczeństwie. Konflikty psychiczne można tylko rozwiązać albo przesunąć; nie można ich obciąć.

Czy jest jakie wyjście z tego zamętu? Prawdopodobnie. Sądzimy, że pierwszy i najważniejszy krok należy zastrzec poznaniu. Nauka dokonała wielkiej rzeczy w ciągu ostatnich trzech stuleci, budząc nas z prastarej, chorobliwej halucynacji. Nauczyła ona nas nareszcie odróżniać nasze urojenia od zewnętrznej rzeczywistości, odprawiając przez to do szpitali dla obłąkanych stany psychiczne, które w prymitywnych społeczeństwach ludzkich dominują. Teraz musi ona, ze swą daleką od życia, samobójczą obiektywnością odsłonić wewnętrzne mechanizmy naszej miłości i naszej nienawiści. Wiemy, że tylko ona jedna nie oszczędzi siebie przy tym. Kiedy nam pokaże pochodzenie naszych konfliktów, utracą one na sile, niektóre może nawet znikną. Bo afekt zabija się, doprowadzając go do świadomości. Narodzi się wtenczas coś nowego i, miejmy nadzieję, lepszego. Kiedy nienawidzimy, powinniśmy się zastanowić, czy się czegoś nie boimy. A kiedy odkryjemy to, czego się boimy, wystarczy niejednokrotnie znaleźć to, czego nie rozumiemy, ażeby za nienawiścią także i strach zniknął. Dlatego właśnie powiedzieliśmy: nie dreszcz, lecz poznanie jest naszym celem.

Ale jest to tylko pierwszy krok ku społecznie i indywidualnie lepszej przyszłości. Nie wszystkie konflikty psychologiczne będzie można rozwiązać w ten sposób, przynajmniej dopóki nie opanujemy ich fizjologicznego podłoża. Bo dopóki siły i zdolności ludzkie będą nierówne, dopóty słabsi będą potrzebowali idealnej kompensaty za to, czego im będzie brak. Instynkty będą nadal w społeczeństwie w mniejszym lub większym stopniu niezaspokojone. Apetyty nastawiają się według maksymalnej podaży społecznej, ale mogą być zaspokojone tylko według zdolności. Nie wszystkie kobiety i nie wszyscy mężczyźni mogą spać z tym z kim chcą, z tym kogo podziwiają w kinie lub w gazecie. Dawniej zastępowano braki czcząc bohaterów, królów i boginie, w naszych czasach bohaterowie filmowi i gwiazdy sportowe odebrali im część ich *sex appealu*. Ponieważ sublimacja popędu płciowego okazuje się koniecznością społeczną, trzeba tylko dbać o to, żeby nie przybrała ona form niebezpiecznych lub absurdalnych. Jest to szczególnie aktualne w naszych czasach, kiedy chrześcijaństwo zmierza ku dekadencji. Nie ma takiego absurdu, który by się nie dał wetknąć w pustkę powstającą przez to w życiu emocjonalnym ludzi. Ale co możemy im dać zamiast religii?

Stare sublimacje straciły częściowo swój sens i mogą być szkodliwe albo po prostu niebezpieczne, jeśli przekroczą pewne granice. Hyperantropizm wywoływał wielokrotnie powodzie absurdalnej nienawiści i bezsensowne krwawe konflikty. Humanitaryzm powinien być także utrzymany w rozsądnych granicach, bo w przeciwnym razie może się stać perwersyjny i wrogi życiu. Nie byłoby dobrze, gdyby wszyscy ludzie zajmowali się więcej cudzymi niż własnymi sprawami, bo na ogół jesteśmy najbardziej kompetentni w traktowaniu własnych problemów. Należy utrzymać pewną optymalną dozę „zdrowego egoizmu". Zresztą humanitaryzm ma tendencję do stwarzania niebezpiecznej iluzji, że nasi bliźni mają dokładnie te same problemy, co my. Kult samego siebie w innych osobach może prowadzić do nieporozumień i niesprawiedliwości. Zrozumienie dla drugiego człowieka może być pożyteczniejsze od współczucia. Ale nie będziemy tu więcej krytykować humanitaryzmu, bo na ogół nie cierpieliśmy dotychczas z powodu jego nadmiaru. Co dotyczy naukowego apatyzmu, to ma on wielką wartość, dopóki ogranicza się do małej grupy ludzi. Gdyby objął masy, stałby się niebezpieczny dla przetrwania społeczeństwa. Nauka Buddy nie stała się też własnością mas, została tylko wyzyskana do utworzenia nowej religii — przystosowanego do potrzeb mas ruchu hyperantropicznego — buddyzmu.

Jesteśmy tedy zmuszeni do rozejrzenia się za nowym typem erotycznej sublimacji, za wentylem bezpieczeństwa dla namiętności, za czymś, co niesyci w społeczeństwie mogliby kochać, nie narażając ani siebie, ani innych na nieprzyjemności i niebezpieczeństwa. Sądzimy, że warto przedyskutować i wypróbować propozycję, aby zbywającą energię erotyczną zużywano na to, by kochać świat. Tak, świat, o nim przecież zapomnieliśmy! Miłość do świata mieści w sobie wszystkie miłości będące w pakcie z życiem, bo obraz świata jest kolektywnie organizowaną syntezą życia. Humanitaryzm jest częścią tej miłości; ponieważ zaś gruczoły dokrewne hyperantropików reagują tylko na obrazy idealnych istot ludzkich, więc możemy się zgodzić na to, by wymawiając słowo „wszechświat" wyobrażali sobie dobrotliwego starszego pana, albo kochającą nieśmiertelną matkę, albo bohaterskiego, z nami sprzymierzonego młodzieńca, albo najpiękniejszą z kobiet. Co do apatystów, miłość do świata będzie w nich miała namiętnych zwolenników, ponieważ wymaga poznania, które jest wszak niczym innym, jak przystosowaniem świadomości do kosmosu. Miłość ta może więc pogodzić hyperantropików z humanitarystami i apatystami, a związek z poznaniem i nauką zapewni jej trwałe życie, w przeciwieństwie do krótkotrwałych systemów dogmatycznych. Dążenie do — w jakimś nadrzędnym sensie — psychobiologicznej jedności z wszechrzeczą można wyekstrapolować z zachowania się człowieka w ciągu ostatnich tysiącleci, a miłość do świata jest emocjonalnym wyrazem tego faktu, potencjałem dalekiej — urojonej czy rzeczywistej — przyszłości.

Ponieważ jest wśród nas wielu „miłośników" i „czcicieli" przyrody, więc należy tylko pogłębić ten stosunek uczuciowy i ukazać ogółowi radości, które płyną z dostępnych nam zmysłowych kontaktów z wszechrzeczą. Jest jednym

z celów tej książki przedstawić świat jako żywą całość, i człowieka jako jej organiczną część składową — i przez to nie tylko pomóc czytelnikowi w zrozumieniu świata i samego siebie, i w usunięciu tych konfliktów i hamujących afektów, o których mówiliśmy przedtem, lecz także stworzyć intelektualne i zmysłowe więzy pomiędzy nim i ową wielką całością — wszechświatem. Z tych więzów zrodzi się może miłość.

Wydaje się nam, że spośród wszystkich przesunięć afektu, które obecnie mamy do dyspozycji, to przesunięcie z partnera seksualnego czy z samego siebie na wszechświat jest najbardziej uniwersalne i najmniej niebezpieczne, i choćby już tylko dlatego najlepsze. Kiedy ludzie domagają się czegoś, czego by się mogli „trzymać", tzn., co by mogli kochać, nie ma innej rady, jak powiedzieć im: „Kochajcie waszych mężczyzn, wy, kobiety, i kochajcie wasze kobiety, wy, mężczyźni, tak jak was stać na to. Jeżeli pozostanie jakaś reszta z waszej zdolności do kochania, to przenieście ją z umiarem na waszych bliźnich, ojczyznę i wielkich ludzi. Ale nie zapominajcie, że jest coś niezmiernie bogatego i pięknego, co także możecie kochać, mianowicie wielka wszech-rzecz, która was wykarmiła i której jesteście częścią".

Ten stosunek do przyrody, który proponujemy tutaj jako lekarstwo społeczne, musi dla wszystkich, z wyjątkiem apatystów, być czymś innym — lub czymś więcej — niż czysto intelektualne, naukowe zainteresowanie. Wszyscy oni muszą kochać przyrodę nie tylko taką, jaką im się ona przedstawia w myślach, lecz także taką, jakiej doświadczają zmysłami. Powinniśmy się przyzwyczaić do tego, że nie jest większym wstydem wyjść za miasto, położyć się na ziemi i całować ją, jak to robili nasi praojcowie, aniżeli położyć się na posadzce kościelnej i całować stopy jakiejś figury. Powinniśmy okazywać tolerancję i zrozumienie tym, którzy będą obejmować drzewa, tak jak święci obejmowali krzyż — to „drzewo życia" — i będą może czuć się szczęśliwymi przy tym. Niektórzy z nas może nawet z radością wstawać będą dość wcześnie, by oglądać wschód słońca z podobnym uczuciem, z jakim katolicy patrzą na podniesienie hostii w czasie mszy. Celowe może się okazać przywrócenie dorocznych świąt siewu i dożynek, świąt pierwszego śniegu, pierwszej zieloności, pierwszych kwiatów jabłoni lub wiśni (jak w Japonii), albo zimowego i letniego przesilenia słońca. Nasza religia również wyrosła z podobnego żywego stosunku do przyrody, ale od dawna już zapomnieliśmy sensu naszych świąt. To, że religia znalazła się w opozycji do nauki, jest symptomem jej upadku. Pierwotna religia była w tym sensie „naukowa", że oparta na — prawdziwej czy fałszywej, ale ogólnie przyjętej — wiedzy o przyrodzie. Filozofia przyrody, która leżała u jej podstaw, jest częściowo omówiona w tej książce. Ale dzisiaj religia zgubiła się w sprzecznych abstrakcjach, w symbolach, których znaczenia zapomniano. Straciła kontakt z życiem i rzeczywistością, z człowiekiem i światem.

Z drugiej strony, jeżeli się będzie zalecać miłość przyrody jako lekarstwo psychiczne dla ogółu, to trzeba będzie ostrzec przed dawnymi błędami. Nie należy ustanawiać żadnej nowej religii — ani pogańskiego kultu przyrody, ani filozoficznego panteizmu. Lekarstwo trzeba przyjąć świadomie. Mamy kochać

rzyrodę ani nie modląc się do niej, ani jej nie ubóstwiając — mamy natomiast adać ją, i uprawiać, i cieszyć się nią tak, jak to robimy z własnym ciałem duszą, albo z kochaną kobietą czy kochanym mężczyzną — w świadomości aktu, że w niej odnajdujemy siebie, albo że jej jesteśmy na zawsze zaślubieni a mocy praw matematycznych. Trzeba będzie zważać na to, by nie wprowadzać do tego stosunku psychicznego więcej sublimowanej erotyki niż będzie jej bywać ze zwykłego życia płciowego. Tak kontrolowana miłość przyrody zachowa, miejmy nadzieję, swój niewinny charakter w porównaniu z wszystkimi ymi formami szaleństwa, które ludzkość uprawiała i nadal uprawia.

Nie należy też naginać naszego stosunku do przyrody do jakiejś apriorycznej p o e t y c k o ś c i. Artystyczne konstrukcje z psychologicznych asocjacyj wtedy ylko zasługują na miano p o e z y j, gdy ukazują nam nasz istotny stosunek lo świata i jego praw harmonijnych. Lirykom wolno zniekształcać prawdę, raktując świat zewnętrzny w tej samej płaszczyźnie co nasze urojenia, ale jest bjawem upadku kultury stawianie tego rodzaju ćwiczeń lirycznych na równi z poezją. Szukać jedności ze światem mamy nie w t e n sposób, że zamkniemy oczy na jego prawdziwą naturę i tylko będziemy rzutować na zewnątrz nasze ewnętrzne problemy. Tego gatunku szaleństwa należy unikać. Jest ono nawrotem do prymitywnego stadium w rozwoju świadomości ludzkiej, które by nożna nazwać „magicznym" i które zaledwie się wznosi ponad podświadomość. Stanie się to może bardziej zrozumiałe dla czytelnika, jeżeli przeczyta on artykuł o amuletach w tej książce. Utwory liryczne wyrażające stany psychiczne a progu podświadomego dotyczą, rzecz oczywista, również pewnego odcinka zeczywistości; trzeba jednak zdawać sobie sprawę, jak bardzo ten wewnętrzny dcinek jest ograniczony. Jego przecenianie może być nęcące, jak każda ucieczka od zewnętrznej rzeczywistości, ale jest ono wykroczeniem przeciw igienie duchowej.

A więc: ani religia, ani magia. Nie należy odnawiać żadnego z tych przebyych stadiów w karierze ducha na ziemi.

Bogów nie należy budzić z martwych. Ale chociaż słuszniśmy ich zlikwidowali, źle byłoby, gdybyśmy zniszczyli w sobie to, co możemy tu nazwać „elementem boskim". Mamy na myśli to, że byłoby błędem przeprowadzać całkowitą r a c j o n a l i z a c j ę naszego życia. Oznaczałoby to stagnację w rozwoju duchowym, bo czynniki kształtujące rozwój leżą po części poza naszą świadomością. Jeżeli ludzkość nie ma się zdegenerować i zginąć, musimy zawsze pozostawiać trochę miejsca dla spraw irracjonalnych w życiu.

Na przykład, nie powinniśmy uprawiać czysto racjonalnej etyki. Właśnie najbardziej cywilizowane społeczeństwa znajdują się w tej chwili w niebezpieczeństwie podporządkowania swego życia, a zwłaszcza stosunków międzyludzkich, wyłącznie zasadom i rozsądkowi. Ale zracjonalizowany altruizm jest martwym altruizmem. Powiedzieliśmy przedtem, że altruizm można często pojmować jako sposób osiągnięcia wpływów społecznych i władzy — sposób rozszerzania siebie samego. Ważne jest jednakże, by układać swe stosunki z ludźmi nie tylko według zasad, korzyści i obowiązków, lecz także według spontanicznego na-

tchnienia. według „serca". Jest to coś *par excellence* ludzkiego (żeby nie powtarzać słowa „boskie") robić rzeczy, które nie służą naszym własnym interesom nawet w najszerszym, altruistycznym znaczeniu tego słowa. Jest to coś ludzkiego robić rzeczy, które nie dają się obronić ani z egoistycznego, ani z altruistycznego punktu widzenia, które jeszcze nie dają się w ogóle obronić. Przez takie to właśnie uczynki stwarzane są nowe wartości, zrywane są stare więzy i nakładane są nowe. Z tego samego powodu indywiduum musi otrzymać pewne minimum wolności w społeczeństwie. Musimy zachować to wielkie prawo: łamania reguł przez wierność samemu sobie. Ta wierność dla wewnętrznego głosu wyprowadziła ludzkość ze stanu zwierzęcego, i, jeśli jej nie dochowamy, czeka nas zagłada.

Są może tacy, którzy myślą, że całkowita racjonalizacja spowoduje trwalszą równowagę społeczną, i że brak natchnienia zapewni ludziom spokój i szczęście. Kierują się oni może luźną analogią między społeczeństwem ludzkim i niektórymi z wielkich społeczeństw owadzich, jak społeczeństwa termitów, mrówek albo pszczół. Te społeczeństwa owadów mają zdumiewająco trwałą równowagę, gdyż zachowały w zarysie niezmienną organizację w ciągu może pięćdziesięciu milionów lat. Ale przeprowadzając tego rodzaju porównania zapomina się, że centralny system nerwowy ssaków — zwłaszcza zaś ludzi — różni się głęboko od systemu nerwowego owadów. Nie jest prawdopodobne, aby istota o tak wszechstronnej wrażliwości, a przede wszystkim tak zależna od swej indywidualnej historii zamagazynowanej w mózgu i mająca tak skomplikowane cechy dziedziczne, jak człowiek, mogła być doprowadzona do podobnie — indywidualnie i społecznie — niezmiennego stanu jak owady społeczne. Niektóre izolowane i rasowo jednorodne społeczeństwa ludzkie żyły co prawda całe stulecia bez istotnych zmian w kulturze i organizacji politycznej, które załamały się dopiero przez kontakt z innymi społeczeństwami, ale w żadnym wypadku okres izolacji nie trwał dostatecznie długo, aby można mówić o wstrzymaniu wszelkich zmian kulturalnych i politycznych. W ciągu ewolucji człowieka — i nie tylko człowieka, ale całego rzędu małp (w sensie zoologicznej systematyki) — zawsze najbardziej plastyczne i najmniej wyspecjalizowane typy człowieka czy zwierzęcia zdobywały przewagę nad innymi. Wrażliwość, plastyczność i wszechstronność dały małpom i ludziom większą zdolność przystosowania się do nowych warunków życia, podczas gdy sztywna stałość i specjalizacja, podobna np. tej, jaka panuje w społeczeństwie mrówek, doprowadziłyby może do wymarcia przodków białego człowieka w ciągu okresów lodowych.

Dlatego nie tylko ze względu na prywatny interes pisarza, a już zgoła nie z jakichś romantycznych względów — wierzymy w konieczność obrony natchnienia i praw geniuszu w społeczeństwie. Nie byłoby powodu, by nie wziąć społeczeństw owadzich za wzór dla nas, gdyby to mogło nam zapewnić szczęście. Ale zdaje się, że my, ludzie, skazani jesteśmy na to, by się zmieniać; a jeśli nasze zachowanie się i organizacja społeczna nie stosują się do zmian, albo stają się dysharmonijne — musimy ginąć. Nasze żądanie duchowej jedności i całości

indywiduum (albo przynajmniej indywiduów kierujących społeczeństwem), nasz protest przeciwko powszechnej specjalizacji (w szczególności aktywnych polityków) i kaleczeniu ducha — wydają się więc wypływać z instynktu samozachowawczego. Geniusz objawia się często jako indywiduum zagarniające w swój umysł sprzeczne tendencje współczesności i zamieniające je w harmonijny system. Jest to, być może, przyczyną faktu, iż historię kultury można ujmować jako przyrodniczą historię ewolucji „ducha" ludzkiego w ogólności, albo jako mniej lub więcej ciągłą serię biografij geniuszów.

Ale geniusz nie ma monopolu na natchnienie. Wydaje się, że większość ludzi potrzebuje w pewnym stopniu zarówno natchnienia jak i dreszczu, który mu towarzyszy przy objawieniu subiektywnego „cudu". Miłość przyrody otworzy im świeże źródło natchnienia i da im sposobność do zastosowania swej fantazji. Ale któż się na to dzisiaj odważa? Boimy się być sobą, zrobić cośkolwiek, co by się innym nie podobało, pomimo że bez skrupułów bierzemy udział w szaleństwach przyjętych przez ogół. Chciałbym móc słyszeć ludzi wydających okrzyki radości na widok wschodzącego słońca. Widzieć ich tarzających się jak kundle w świeżej zieloności, aby wdychać cudną woń ziemi i roślin, wybiegających na ulicę w kostiumach kąpielowych, aby wśród ogólnej radości dać się skropić pierwszemu majowemu deszczowi, albo przy powrocie z lasu ustrojonych w gałęzie i kwiaty — nie całym tłumem, lecz w miarę ochoty i z własnego pomysłu. Czytelnik się uśmiecha — ja także — ale dlaczego? Żyliśmy tak długo w absurdalnym przymusie, że straciliśmy zdolność do spontanicznej radości ze świata. Niegdyś, kiedy religia była jeszcze młoda i żywa, dawała nam okazję do tego — ale dzisiaj? Na szczęście możemy także iść drogą odwrotną i odnaleźć radość, jeżeli odważymy się popełniać te „szaleństwa", które wcale szaleństwami nie są.

Ale pierwszym zadaniem, przed którym stoimy, jest zapoznać się ze światem i naszym stosunkiem do niego: nie dreszcz, lecz poznanie. Ludzie, których się zna do głębi, pozyskują z reguły naszą sympatię; podobnie z pogłębionej wiedzy o wszechświecie będą mogli wyprowadzić miłość ci, którzy tego potrzebują. Owa wielka postać powieściowa, wszechświat, zostaje przedstawiona sympatii czytelnika w tej książce. Prezentacja odbywa się co prawda tylko w rozdziałach wybranych, niemniej jednak przygodę życiową wielkiego bohatera można tu śledzić w jej najważniejszych etapach. Wszechświat, którym książka się zajmuje, nie jest abstrakcyjny. Przy jego boku stawiamy innego bohatera rozmiarów mikroskopijnych: człowieka, geniusza — i opowiadamy dramat wszechświata tak, jak geniusz go ujrzał.

Jest to najprzód dramat kosmiczny, gdzie zderzają się prymitywne i olbrzymie potęgi. Rozwój postępuje dalej w ciągu dwóch miliardów lat od ciał wielkich i nieskomplikowanych do małych i niesłychanie złożonych — do żywych komórek, zwierząt i ludzi.

To, że oprócz nas egzystuje na tym globie mnóstwo innych żywych istot, jest zjawiskiem bajecznym, którego nie umiemy cenić tak, jak na to zasługuje. Zwierzęta są żywymi archiwami z miliony setek milionleci. Noszą w sobie

historię żywej protoplazmy na Ziemi. Nie mniej cenne dla poznania naszej natury są istniejące jeszcze ludy prymitywne, które dają nam sposobność do studiów nad przeszłością kultury. Czytelnik spostrzeże, być może, iż ludzie cywilizowani są bliżsi przyrody, niż się im to na ogół wydaje. Jeżeli porównywamy siebie z „dzikimi" nie na podstawie subiektywnych i stronniczych wrażeń, ale obiektywnych faktów, to okazuje się często, że różnica jest powierzchowna. To, co nazywamy „przesądem" u dzikich, sami często uprawiamy pod zmienionymi nazwami, jako tym wznioślejsze, im bardziej jest absurdalne. Porównanie nie zawsze wypada na niekorzyść dzikich: stoją oni bliżej źródeł przesądu aniżeli my, a u swych źródeł przesądy okazują się rzetelnymi choć nieudałymi próbami tłumaczenia i opanowywania zjawisk. W dalszych rozdziałach książki czytelnik może śledzić te próby i ich rozwój u ludzi dzikich i cywilizowanych w pierwszych tysiącleciach historii. Magia, alchemia i astrologia są rozdziałami w rozwoju namiętnego stosunku geniusza do świata.

Wynalazek pisma nie miał wyłącznie dodatniego wpływu na rozwój kultury. Przyczyniał się on i przyczynia także do wzmocnienia iluzyj ludzkich i przedłużenia ich życia. Nie różnimy się jeszcze wiele od naszych przodków, gadatliwych małp — upajamy się nadal słowami, tymi zwłaszcza, których nie rozumiemy. Metafizyczne istnienie pojęć było jeszcze niedawno przedmiotem zaciekłych sporów między różnymi szkołami filozoficznymi. Większa część tego, co ludzie napisali o samych sobie nie na podstawie obiektywnych spostrzeżeń, ale subiektywnego „wczucia się", nie więcej jest warta niż to, co wróble o nas wyświegotały. Badania naukowe wykazują, że jesteśmy w gruncie rzeczy o wiele mniej skomplikowani niż sami przypuszczamy. Okazało się, że wiele sławnych problemów „ducha" nie jest w ogóle żadnymi problemami, i nie zostawiły one trwałych śladów w naszym rozwoju. Dopiero kiedy zaczęliśmy stosować do siebie te same metody badania, co do świata zewnętrznego, znaleźliśmy obszerne i jednorodne wytłumaczenie dla wielu zagadek życia duchowego.

Nauka jest dziedziczką magii, przyrodnik jest następcą astrologa i alchemika. Czytelnik może się zapoznać w tej książce z intelektualnym podbojem wszechświata i z niektórymi środkami technicznymi, używanymi do badania części składowych kosmosu, bądź wielkich, „makroskopowych", bądź małych, „mikroskopowych".

Historia naszego gatunku, zwłaszcza duchowa, nie była kształtowana przez całe społeczeństwa, ale w pierwszym rzędzie przez ludzi pewnej kategorii — wyżej wzmiankowanych c z a r o d z i e j ó w. Spotykamy ich najprzód zajętych czarami w pierwotnych, prehistorycznych hordach ludzkich i przenosimy ich miano na ludzi tego samego typu w czasach późniejszych. Wydaje się bowiem, że ludzie nie zmienili się pod względem budowy ciała, dyspozycyj i problematyki psychicznej w ciągu tych dwudziestu tysięcy lat, które nas dzielą od pierwszego, udokumentowanego wystąpienia czarodzieja. Także i sam czarodziej wynurza się wciąż na nowo w następujących pokoleniach, a jego cechy charakterystyczne pozostają w zarysie te same, co przedtem. „Geniusze" — oto imię, które naczelni czarodzieje otrzymują w nowoczesnym, cywilizowanym

społeczeństwie. Reprezentują oni ostatnią konsekwencję dominujących tendencyj rozwojowych z całego okresu sześćdziesięciu milionów lat, które były potrzebne na to, by zamienić mysz ostronosą w człowieka. Można ich więc uważać za najszlachetniejsze produkty dotychczasowej ewolucji. Rzecz osobliwa — czarodzieje są właśnie tymi ludźmi, którzy ogarniają świat najnamiętniejszym pożądaniem. Owe dwa krańce w rozwoju: świat i geniusz, dążą jak gdyby do ponownego stopienia się — do przywrócenia stanu, który panował w zaraniu czasów. Czytelnik będzie mógł odnaleźć tę tendencję w żywotach kilku nowoczesnych czarodziejów na końcu tej książki. Historia świata, taka, jaką ją ujrzał geniusz, osiąga szczyt i kończy się na dramacie samego geniusza.

Poniższa powieść o rzeczywistości w jej podwójnym aspekcie: obiektywnym i subiektywnym, nie pozostawia miejsca dla niczego innego poza elementarną materią-energią, która dąży do świadomości samej siebie. Ta konkluzja wyda się może czytelnikowi deprymująca; chcę go przekonać, że niesłusznie.

Większość z nas wlecze za sobą, wśród cieni dzieciństwa, wyobrażenie o opiekuńczej ojcowskiej potędze, której nie ma w zewnętrznym wszechświecie, ale do której można się odnosić w myślach. Jak może dziecko nie drżeć przed niepojętymi groźbami świata, jeśli straci ojca? Nie możemy zrezygnować z ojca, dopóki boimy się świata.

Ale czy jest powód do tego, żeby się bać? Czyż nie przekonaliśmy się niezliczone razy, że ten urojony ojciec nie troszczy się o nas — i czyż nie zachowaliśmy ufności i nadziei pomimo tego? Musi więc być coś innego, na czym w głębi duszy polegamy. Tak, my mimo wszystko wierzymy, że świat nie jest zły.

Cóż, kiedy rozsądek jest słabą bronią przeciw cieniom dzieciństwa. Mają one niezależną egzystencję w naszej podświadomości — są materialnie zabezpieczone przez niewidzialne znaczki w naszych mózgach. Niewielkie wstrząśnienie wystarcza, by wyskoczyły jak lalki z automatu za pociśnięciem sprężyny. A my, łatwowierni, bierzemy to za objawienie, za znak boży. Bo podświadomość może się zachowywać jak obca osoba.

Czy wielu z nas nie doświadczyło tego? Było to może w górach, gdyśmy nagle wyszli z mgły i odkryli przepaść z obu stron ścieżki. Świat został rozsadzony w błękitną nicość, z lodowcem spękanym od napięcia w zawrotnej głębi. Zamarzłe olbrzymy obległy nasze stopy czekając na nasz upadek. Wtedy odkryliśmy może ze zdziwieniem, że się modlimy i dziękujemy za tę wielkość, i słyszeliśmy obcy głos przemawiający z naszych ust słowami, któreśmy od dawna zapomnieli. Albo może przy rozprawie z innym człowiekiem, gdy palące słowo wyzwoliło nagle długo tłumioną i nieświadomą nienawiść, usłyszeliśmy z przerażeniem, jakby z odległości, obcy głos miotający groźby z naszych ust. W obu przypadkach, niezależnie od tego, czy to anioł, czy diabeł nas opętał, czuliśmy ulgę. Uzyskaliśmy więc ją nie przez modlitwę, ale przez wyzwolenie afektu.

Tego rodzaju przeżycia, pochodzące z rozszczepienia świadomości przy szoku psychicznym, są nieraz odpowiedzialne za religijne wyznania wiary. W świe-

cie, który dla nas buduje nauka, cierpliwa i świadoma swej odpowiedzialności, rezerwuje się dla nich miejsce co najwyżej w psychopatologii.

Człowiek, któremu nagle objawienie wspaniałości i piękna przyrody wyrwało mimo woli słowa modlitwy, nawiązał w tym momencie kontakt religijny nie tyle z cieniem swego dzieciństwa, do którego zwracał się w modlitwie, ile z przyrodą, której oglądanie tak głęboko nim wstrząsnęło. Zdaje się, że cień ojca nierzadko odbiera hołdy przeznaczone dla wielkiej wszystkości. Kult świata jest bardziej powszechny, niż ludzie to przyznają. Czy jest w tym coś dziwnego, iż w głębi duszy polegamy na świecie a nie na cieniach?

Wielu religijnie nastawionych czytelników spostrzeże, że miłość przyrody i ufność do niej niewiele tylko odbiega od ich religijności, i że nie mają powodu do niepokoju, jeśli tracą zaufanie do swych cieni dzieciństwa. Jeżeli jesteśmy dziećmi, tośmy dziećmi przyrody. W ciągu wielu setek milionów lat trwania życia na Ziemi przyroda nieustannie przystosowywała nasze ciało i naszą duszę do otoczenia, i wyposażyła nas jak najlepiej do walki życiowej.

Ufność do świata nie jest uzasadniona tylko intelektualnie, lecz zdaje się być naturalną postawą każdej zdrowej żywej istoty. Zachwiała ją w nas cywilizacja, ale odnajdujemy ją przy pełnym zetknięciu z przyrodą. Ażeby to bliżej wyjaśnić, reprodukuję tu fragmenty notatek z wycieczki, którą zrobiłem w swoim czasie w północno-wschodniej Grenlandii.

„Zostałem wysadzony na ląd przez pewien statek łowiecki i miałem iść około stu pięćdziesięciu kilometrów przez dziewiczy teren górski do najbliższej łowieckiej stacji. Kiedy odgłos maszyn zgubił się w oddali i statek rozpłynął się w pastelowej, szarozielonej perspektywie letniej nocy polarnej, odkryłem dokoła siebie bezmierny spokój. Leżały tam żółte i czerwone kamienie, rosły białe i fioletowe kwiaty, ale nic się nie poruszało. Tylko morze podnosiło zielonkawe fałdy i kładło je z ogromnym, znużonym wytchnieniem na brzeg. Wydawało się niepojęte, że to miejsce stało się nagle jedyną rzeczywistością, która wchodziła w rachubę. Miałem jeszcze w uszach głosy ludzkie i pulsacje motoru; widziałem kobiety i mężczyzn, o których czytałem przed kilku godzinami, leżąc w mojej kabinie. Świat grenlandzki, przez który statek przebił się do brzegu, grzmiał jeszcze w moich uszach, i słyszałem niezmordowany okrzyk kapitana z jego gniazda na szczycie głównego masztu: „Powoli naprzód!". Ale kiedy ta chmura nieważkich obrazów i wspomnień wyparowała w próżnię, w której się nagle znalazłem, doznałem rzadkiego uczucia własnego autentyzmu, poczułem się sprowadzony do mej prawdziwej natury. Samotność opuściła mnie w chwili, gdym wyciągnął ramię i wziął do ręki najbliższy kamień. Miał on w sobie fałdy starości, znaki wytłoczone ciężarem minionych epok, był porysowany, zgrzybiały. Cały dramat wszechświata zdawał się być w nim zawarty. Zobaczyłem dokoła inne kamienie, zatrzymane w różnych postawach po upadku z góry — tak, tylko tak, jak wymagało prawo wszechświata. Poczułem z niezdartą oczywistością, że podlegam tym samym prawom, co one. Kiedym patrzał na nie, odwzajemniały mnie swymi przeciw-spojrzeniami. Zrozumiałem wtedy rzetelność pierwotnego ogólnoludzkiego animizmu. Byłem we

władzy przyrody i moich własnych sił, lecz czułem się bezpieczniejszy niż kiedykolwiek".

„W kilka dni — albo raczej nocy — potem (bo szedłem przeważnie nocą) stanąłem na dnie doliny, w której rzeka huczała między oszlifowanymi bryłami skalnymi. Po drugiej stronie rzeki kroczył powoli wół piżmowy. Nagle zauważył mnie, obrócił się w moją stronę i stanął nieruchomo z ciężkim, olbrzymim łbem zwisającym tuż nad ziemią. Zapewne nigdy przedtem nie widział człowieka, bo ja byłem tam pierwszym człowiekiem od stworzenia świata. Przypatrywaliśmy się sobie przez kilka minut, po czym ja zapaliłem maszynkę naftową i zacząłem gotować jedzenie i zmieniać bieliznę. Widz po drugiej stronie rzeki patrzał wciąż na mnie jak skamieniały. Zacząłem stopniowo zdawać sobie sprawę z tego, że nawet najbujniejsza fantazja nie mogłaby stworzyć czegoś tak fantastycznego, jak ja, mój prymus, i proces gotowania kaszy owsianej. Obserwator z tamtej strony był w tej chwili na granicy obłędu. Widział jak „to coś" poruszało się, stawało na zadnich nogach, podczas gdy przednie kopyta rozpadały się na dziesięć cienkich macek, drgających z nieprawdopodobną szybkością dokoła otaczających przedmiotów. Odzierałem sam siebie ze skóry. Różne części mojego ciała leżały na ziemi osobno: naczynia aluminiowe, w których odbywało się wstępne trawienie przez wodę i ogień, dodatkowe organy wzrokowe, kopyta na zmianę i zapasowe żołądki. Wszystko to po kolei tańczyło w moich mackach, przystawiane do ust, oczu, wciągane i zdzierane z powrotem — widok potworny, nie do zniesienia! Owładnęło mną niemiłe poczucie tego, że człowieczeństwo jest rodzajem szaleństwa. Zapragnąłem powiedzieć tamtemu z drugiej strony coś w zrozumiałym dla niego języku, i zawyłem. Ale on nie mógł tego usłyszeć, rozdzielała nas hucząca rzeka. Nagle obrócił się i tym samym równym krokiem, co przedtem, poszedł powoli dalej. Tak, jakby napatrzywszy się do syta moich sztuk, spostrzegł nagle: „Przecież to tylko małpa". Nie obejrzał się ani razu. Wstydziłem się i zazdrościłem mu tego spokoju, z jakim kroczył Wielką Doliną, nie troszcząc się o nic i nie prosząc o nic".

Ale czytelnik powie może, iż w tym obrazie świata, który odsłania przed nim beznamiętne poznanie, brak mu nie tyle opatrzności, co nieśmiertelności duszy. Nie jest to, oczywiście, argument przeciw prawdziwości poznania. Gdyby się jednak okazało, że rodzaj ludzki nie może żyć szczęśliwie bez fałszywej wiary, znaczyłoby to, że nie może się przystosować do warunków życia i skazany jest na śmierć. Zdaje się, że także i ten pesymistyczny wniosek nie może być uzasadniony przekonywująco. Tym, którzy żyją wszechstronnie, wiara w osobistą nieśmiertelność jest jeszcze mniej potrzebna niż sublimowana miłość. Ci natomiast, którzy mają głębokie poczucie niepełności swego życia — a stanowią oni niewątpliwie większość — będą mogli pogodzić się z myślą o śmiertelności duszy zwracając swą miłość do wszechświata. Powinni oni zważyć, że jakkolwiek by nędzne i pozbawione znaczenia wydawało się ich życie, jest ono koniecznym członem w rozwoju wszechświata. Najmniejsza zmiana w jego przebiegu pogwałciłaby prawa przyrody, wstrząsnęłaby wszechświatem u jego podstaw i zmąciłaby jego plan. Można by także zapytać tych ludzi, co wolą:

żyć wiecznie zawsze z tą samą duszą, czy umierać i odradzać się do wciąż nowych bytów, nawet nie pamiętając poprzedzających. Co do mnie, wolę to drugie. Ale odradzać się z nową duszą i nowym ciałem — to dokładnie to samo, co nie odradzać się, tylko ustępować miejsca nowym istotom. Wszechświat i życie trwają nadal, chociaż nasza osobowość znika, a doświadczenie wskazuje, że zarówno życie jako całość jak i wszechświat są niczym innym, jak rozszerzeniem indywidualnego bytu.

Gdybyśmy mogli przemawiać do niego, do C z ł o w i e k a, tak jak przemawiamy do ludzi, zawołalibyśmy: „Nie bój się, Człowieku! Czy czujesz się słaby bez opatrzności i nieśmiertelnej duszy? Masz lepszą gwarancję twego bezpieczeństwa i wiecznego bogactwa niż cienie, którym wszak i tak nie ufasz. Masz świat. Nie dostałeś go co prawda w darze, tak jakeś myślał z początku. Ale nie przyszedłeś też nań jako ktoś obcy, z kaprysu jakiegoś stwórcy. Tyś w y r ó s ł z niego i możesz się czuć w nim jak dziecko na łonie matki. Spójrz na twych praojców i starszych braci, na boskie zwierzęta! Spójrz jak godnie się zachowują i jak są bez trwogi! Wypędź ból z twej świadomości i idź śmiało za głosem twej duszy! Ziemie są twoje, zwierzęta są twoje, gwiazdy są twoje! Masz siłę by znieść wszystko! Ból jest twoim, i sama śmierć jest twoja!"

„Bo to jest t w ó j świat, Człowieku!"

WACŁAW KÚBACKI

RANIERI CALZABIGI POŚRÓD LEKTUR FILOMACKICH

Ogłoszone po wojnie mickiewicziana przyniosły to mało znane badaczom literatury nazwisko w zniekształconej postaci (Cesalbi). Poszukiwania za Cesalbim doprowadziły do odkrycia jednego z zagubionych pisarzy, których spotkał na swej drodze genialny filomata. Sprostowanie tego nazwiska i próba wyświetlenia związku pewnych zjawisk historyczno-literackich, nieobojętnych dla zrozumienia poglądów estetyczno-literackich i ideałów artystycznych młodego Mickiewicza, stanowią przedmiot niniejszej rozprawy. Nie wszystkie zagadnienia, jakie się nasunęły w ciągu tej pracy, zostały całkowicie wyjaśnione. Starałem się zrobić co było możliwe w obecnych warunkach poszukiwań naukowych i dzielę się swymi wynikami, zostawiając sobie ostateczne wyczerpanie tematu do czasu, kiedy będzie można korzystać z bibliotek zagranicznych.

I.

W mickiewiczowskim numerze *Twórczości* (listopad 1945) ukazało się pięć nieznanych pism filomackich poety. W jednym z nich wymienia Mickiewicz Cesalbiego. Wstęp tego pisarza do dzieł Piotra Metastasia polecał poeta Tomaszowi Zanowi, omawiając jego referat na temat *Początku i postępu poezji dramatycznej u Greków i Rzymian:* „Gdyby zaś obszerniej chciał o tym pisać — rozprawy Cesalbiego, umieszczone na czele dzieł Metastazjusza, rozprawki Woltera i innych przy *Teatrze Woltera* drukowane, *Historia i teoria dramatyki* Szlegla z nowszych; z dawnych zaś pisma w dykcjonarzu Zulcera pod artykułem „Dram(atische) Dicht(ung)" wyliczone, pod ręką znajdować się powinny".

Ponieważ żywiłem wówczas ambitny zamiar sprawdzenia, jaką sumą wiedzy teoretycznej o dramacie mógł rozporządzać młody poeta, więc zbadanie nowej, nieznanej lektury dramatycznej Mickiewicza stało się dla mnie sprawą najważniejszą w świecie. Nie pomogło nic wszakże mierzenie sił na zamiary. Okazało się, że nie tylko mickiewiczolodzy nic o Cesalbim nie wiedzieli. Za-

dna historia literatury, żadna bibliografia, żaden słownik biograficzny, nie mówiąc już o encyklopediach, nie znały Cesalbiego. Redakcja *Twórczości* musiała poprzestać na przypisku: „Do wydań Metastasia z rozprawami Cesalbiego nie udało się dotrzeć".

Cesalbi stał się moją zmorą. Obmyśliwałem chytre nań sposoby, układałem coraz to nowe plany wyśledzenia tego nazwiska — i wszystko na darmo. Wreszcie dałem za wygraną. Włożony jednak wysiłek nie poszedł na marne, bo pewnej bezsennej nocy wynurzyło mi się nagle nazwisko, podobne do nazwiska Cesalbiego nie tyle dźwiękowo, co wzrokowo: Calsabigi. Przeinaczenia przy przepisywaniu następują raczej na skutek przemieszczeń i przesunięć wzrokowych, niż słuchowych, raczej grają tu rolę obrazy, litery, niż dźwięki, głoski. Cesalbi — Calsabigi. Zniekształcenie możliwe: przestawka i zgubienie końcówki. Wydawca zaznaczył, że pisma Mickiewicza dochowały się w kopiach i że z tych kopii zrobiono odpisy, ogłoszone w *Twórczości*. Nie podano, kto robił te odpisy, natomiast nadmieniono, że nie kolacjonowano ich i że wobec tego teksty „nie mogą sobie rościć pretensji do absolutnej ścisłości filologicznej". Dowiedziałem się nadto od Kazimierza Wyki, że nawet znane wszystkim polonistom nazwisko Sulzera było w odpisie przekręcone, a Hutscheson miał pisownię rosyjską.

Wszystko to ośmieliło mnie do zatrzymania się przy Calsabigim, który występował w mej pamięci w obiecującym kontekście wspomnieniowym: przedstawienie *Orfeusza i Eurydyki* Glucka latem 1938 pod gołym niebem na stadionie olimpijskim w Berlinie (Calsabigi, jak wiadomo, napisał libretto do tej opery) i lektura A. W. Schlegla. Wziąłem ponownie jego *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* — wydanie heidelberskie z 1817 roku. Może z tego samego korzystał Mickiewicz? W II tomie odnajduję aż trzy razy wymienione nazwisko Calsabigiego! A więc to naprawdę krytyk, zajmujący się zagadnieniami teatru. Schlegel utwierdza mnie w przypuszczeniu, że to jest właśnie ów rzekomy Cesalbi, bo wymienia Calsabigiego w sąsiedztwie Metastasia. Zestawienie mickiewiczowskie: Metastazjusz — Wolter — Schlegel wiąże się w pewną całość.

Pozostało przewertować wydania pism Metastasia. Mogły wchodzić w grę następujące wydania (przyjąłem za *terminus ad quem* rok 1818, jako datę krytyki rozprawki Zana):

1) Paryż 1755.
2) Turyn 1757 (według wydania poprzedniego).
3) Londyn 1774.
4) Paryż 1780 (dedykowane Marii Antoninie).
5) Wenecja 1781.
6) Genua 1802.
7) Padwa 1810.
8) Tłumaczenie francuskie Richeleta, wydane w latach 1751—61 w Wiedniu i Paryżu. (Metastasio był nadwornym poetą Habsburgów, stąd dedykacja dla Marii Antoniny i dlatego tłumaczenie ukazuje się w Wiedniu—Paryżu),

Opis bibliograficzny wydania paryskiego z 1755 roku, jaki znalazłem w *Biographie Universelle Ancienne et moderne* Michauda, podaje, że dokonano go pod kierunkiem Calzabigiego. Tu po raz pierwszy spotkałem się z nową pisownią tego nazwiska. Nic jednak o przedmowie, tylko o redaktorstwie Calzabigiego. Dalszych szczegółów dostarczyły listy Metastasia. Wydane w Wiedniu w 1795 roku *Opere postume del signor abate Pietro Metastasio* zawierają wybór listów, a wśród nich osiem listów Metastasia do Calzabigiego. Listy z roku 1754 i 1755 odnoszą się do przygotowywanego przez Calzabigiego paryskiego wydania dzieł Metastasia; znajdujemy w nich ciekawe szczegóły o interesującej nas przedmowie.

Wydań Metastasia jest w bibliotekach polskich sporo, ale przeważnie są to edycje bądź zdekompletowane, bądź późne. Nie wszystkie zresztą książnice były na jesieni 1945 uporządkowane i dostępne dla badaczy. Pierwsze potwierdzenie swego przypuszczenia zawdzięczam edycji weneckiej z 1781—3, znajdującej się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu. Dokonano tego wydania według edycji paryskiej z 1780. W krótkim wstępie wydawca informuje, że za zgodą autora opuszcza długą rozprawę Calzabigiego: „Con approvazione dell Autore si è tralasciato non solo la lunga Dissertazione del Signor de Calsabigi, premessa ad imitazione dell edizion del Parigi 1755, al primo tomo delle Torinese"... Dodatkowe potwierdzenie przynosi londyńskie wydanie z 1774; wydawca powiada w przedsłowiu, że przeczytawszy uważnie rozprawę Calzabigiego, znajdującą się na czele wydania paryskiego (1755) i turyńskiego (1757), oraz szkic Barlettiego, wybiera ten ostatni, bo jest krótszy i daje czytelnikowi jaśniejszy pogląd na zasługi Metastasia. W ten sposób nabiera życia informacja, jaką o Calzabigim daje Giovanni Casati w *Dizionario degli scrittori d'Italia*: „Miglior prosatore fu reputato per le sue Dissertazioni sopra i drammi del Metastasio e sopra le tragedie di Alfieri" (Milano, II, 14-15).

Wniosek jasny: wstęp do dzieł Metastasia, o którym wspomina Mickiewicz, napisał nie Cesalbi, lecz Calzabigi. Trudno na podstawie referatu Mickiewicza orzec, iż poeta wspomnianą przez siebie przedmowę czytał. Trudno też zaprzeczyć. Lektury filomatów — to jedna z najbardziej pasjonujących i do dziś najmniej zbadanych dziedzin mickiewiczologii. Ktokolwiek bywał w nowogródzkiej stronie, zatrzymywał tutaj z urzędu swe konie i popasał dłużej czy krócej, ale do tego Płużyn ciemnego boru nie łatwo przychodzi wjechać dość głęboko. Są względy wcale mocne, które pozwalają przypuszczać, że Mickiewicz nie tylko polecał znanego sobie z bibliografii pisarza, lecz także sam go czytał. Najpierw podział wskazówek na dwie grupy: Calzabigi — Wolter — — Schlegel i anonimowa reszta za Sulzerem, nawiasem mówiąc wielojęzyczna i tak obfita, że wszyscy filomaci i filareci razem wzięci nie rychło by się z nią uporali. Calzabigi jest w grupie sprawdzonych lektur Mickiewicza (Wolter i Schlegel), a nawet wysunięty na czoło. Inny wzgląd — to pewny siebie ton całej recenzji. Ton ten tłumaczy się studiami estetycznymi Mickiewicza. Wyznaczono go na recenzenta najwidoczniej jako znawcę spraw dramatu. Mamy na to świadectwo jednego z najbliższych przyjaciół, Józefa Jeżowskiego, który

chwaląc Mickiewicza jako tłumacza Woltera na posiedzeniu 1 stycznia 1818, powiedział: „Wiedząc nadto ze stosunków prywatnych, że pisarz w rodzaju dramatycznej poezji pomyślnie pracuje, życzyć i prosić czuję obowiązek, ażeby poeta nasz wzmagając talent z jednej strony na płodach Woltera, Ariosta i innych, z drugiej Moliera, Goldoniego i Metastaziusa i nas obdarzył szacownymi pismami i przyśpieszał sobie laur poetycki, który go niewątpliwie czeka" (*Materiały do historii Towarzystwa Filomatów*, I, 17). Wydawcy *Archiwum Filomatów* odnoszą te słowa do pracy nad Demostenesem. J. Tretiak chciałby widzieć w nich świadectwo, że Mickiewicz próbował sił w komedii (*Adam Mickiewicz w świetle nowych źródeł. 1815—1821.* Kraków, 1917, str. 27—28).

Tymczasem ustęp ten niekoniecznie oznacza twórczość oryginalną. Może tu być mowa również o tłumaczeniach — w kontekście poeta jest tłumaczem Woltera — i w ogóle o literackich studiach i lekturach klasyków. Na to właśnie wskazywałoby uszeregowanie nazwisk: grupa epicka (Wolter, jako autor *Dziewicy Orleańskiej* i *Henriady* oraz Ariost) i grupa dramatyczna, w której znajduje się obok Moliera i Goldoniego również nie komediopisarz — Metastasio. Dnia 1 stycznia 1818 dał Jeżowski świadectwo o studiach Mickiewicza nad dramatem, a dnia 10 marca tego roku poeta występuje jako krytyk rozprawki Zana o *Początku i postępie poezji dramatycznej u Greków i Rzymian.*

Nie umiem powiedzieć, dlaczego Mickiewicz mówi w liczbie mnogiej o wstępie Calzabigiego („przedmowy"). Może to błąd Pietraszkiewicza, z którego kopii znamy recenzję Mickiewicza, a może złe odczytanie przez współczesnego przepisywacza?

Tylko o dwu pierwszych wymienionych wydaniach Metastasia: paryskim 1755 i turyńskim 1757 mogę powiedzieć, że mają przedmowę Calzabigiego. W wydaniu paryskim 1780 opuszczono tę przedmowę ze względów oszczędnościowych. Tymczasem nawet włoskie źródła podają, że wydanie to zawiera wstęp pióra Calzabigiego (Alessandro d'Ancona e Orazio Bacci: *Manuale della letteratura italiana*, wyd. nowe, Florencja, 1932, IV, 160.) Spotykałem wzmianki, że rozprawa Calzabigiego o Metastasiu wyszła także osobno; nie udało mi się tego sprawdzić. Nie potrafię także powiedzieć, czy były francuskie tłumaczenia tej rozprawy. Jeśli Mickiewicz był zdany tylko na oryginał, to fakt ten rzucałby ciekawe światło na przygotowanie poety do późniejszych lektur włoskich. Język włoski, jak podaje Józef Bieliński, był na Litwie rozpowszechniony, w Wilnie była kolonia włoska, w czasie studiów Mickiewicza profesor prawa rzymskiego, Capelli, prowadził równocześnie kurs języka włoskiego i objaśniał Tassa, Ariosta i Alfieriego. (*Uniwersytet Wileński, II, 735—6).* Nie zdołałem również sprawdzić, czy odpowiada prawdzie wiadomość jednego z muzycznych leksykonów niemieckich, że Calzabigi tłumaczył w roku 1755 dzieła Metastasia na francuski. (*Das Atlantisbuch der Musik.* Fred Hamel-Martin Hürliman. Berlin, 1934, str. 224-5).

Na zakończenie uwaga o pisowni nazwiska omawianego krytyka. Zarówno Włosi jak cudzoziemcy piszą to nazwisko raz Calzabigi, a raz de'Calsabigi. Wspom-

iany *Dizionario degli scrittori d'Italia* podaje jeszcze postać trzecią: Casalbigi. Ta forma byłaby najbliższa naszego zniekształcenia: Casa'bigi-Cesalbi. Formy rzeciej nie spotkałem w znanych mi źródłach. Zarówno Sulzer, jak wydania paryskie, turyńskie, londyńskie i weneckie znają formę: de' Calsabigi. Jeśli idzie o autorów późniejszych, to pisarze zagraniczni są chwiejni, natomiast włoscy drukują: Calzabigi. Tak w dawniejszym *Catalogo Generale della Libreria Italiana 1847—99* (wyd. A. Pagliaini) i w *Enciclopedia Italiana*. Dlatego piszę Calzabigi i tę postać utrwalam w tytule; w cytacjach jednak zostawiam pisownię oryginalną poszczególnych autorów.[1])

II.

To by wystarczyło do sprostowania nazwiska Calzabigiego w recenzji Mickiewicza. Ponieważ ślady, na które trafiłem w ciągu poszukiwań, prowadziły do zajmujących mnie zagadnień przedromantycznej i mickiewiczowskiej dramaturgii, postanowiłem wyświetlić postać i znaczenie Calzabigiego zarówno od strony historii literatury, jak historii muzyki. Zacząłem od historii literatury. Nie dotarłem do dwu prac osobnych, poświęconych Calzabigiemu: starszej — G. Lazzeriego: *La vita e l'opera letteraria di Ranieri Calzabigi* (1907) i nowszej Herthy Michel: *Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker*. (Lipsk, 1919). Calzabigi jako Liworneńczyk nie miał szczęścia do naszych książnic, które, jak Biblioteka Jagiellońska, zapewne ze względu na zainteresowania monarchii austriackiej, posiadają bardzo specjalne kompendia, odnoszące się do północnej części Włoch, jak słownik pisarzy bolońskich Fantuzziego lub biografia wybitnych mężów z Istrii, jaką wydał Pietro Stancovich. Brak natomiast biografii mężów urodzonych w Livorno, jaką napisał E. Pera (Livorno, 1867) i obszernej biografii sławnych Włochów osiemnastego wieku, opracowanej przez De Tipaldo.

Zacznijmy od wyświetlenia atmosfery historyczno-literackiej, w której działali Metastasio i Calzabigi. Twórczość Metastasia stanowi dość ważny etap przejściowy w literaturze włoskiej. W czasie baroku sztuka dramatyczna spadła tu do roli podrzędnego składnika operowego. Metastasio odbudowuje literacki dramat samodzielny w warunkach, jakie mu narzuciła tradycja teatralna kraju: tworzy melodramat, czyli taki rodzaj dramatyczny, który, będąc w zgodzie z tendencją operową, stanowi przecież literacki twór autonomiczny, który można grać także bez muzyki. Powstaje polemika, czy melodramat może być uważany za odmianę tragedii, co w epoce przewagi rodzaju dramatycznego nad innymi rodzajami literackimi ma doniosłe znaczenie. Metastasio występował w obronie swego dzieła jako teoretyk i krytyk oparty o starożytne powagi. Rewolucyjność jego zapomnianych dziś muzycznych tragedii polegała na tym, że

[1] Na moją prośbę dr Wiktor Weintraub sprawdzał w Londynie wydanie paryskie 1755—1780, za co mu uprzejmie dziękuję. Niestety *British Museum* nie posiada francuskiego tłumaczenia (Wiedeń—Paryż, 1751—61). Z bibliotekami zaś paryskimi nie udało mi się nawiązać łączności.

przenosił konwencje operowe do literatury dramatycznej, zrywając z jednością miejsca i czasu i mieszając tragizm z komizmem, że zamiast operowej baśni dawał obrazy życia codziennego i że dzieła jego odznaczają się naturalnością, prostotą i uczuciowością. (Francesco de Sanctis. *Storia della letteratura italiana*, rozdział XX *Metastasio*). Historyk francuski Henri Hauvette podnosi, że prostota, uczuciowość i muzyczność Metastasia były reakcją na emfazę, nadętość i zły smak epoki: „Son succès fut immense. La cause principale doit en être cherchée dans les qualités musicales d'un style et d'un vers qui traduisent avec élégance et naturel toutes les nuances du sentiment, en particulier la tendresse, mais à l'occasion aussi une certaine noblesse qui n'a rien de farouche" (Littérature italienne, wyd. 8. Paris 1932, str. 336).

Dawniejsi historycy muzyki przeciwstawiali operowy kierunek Metastasia kierunkowi Glucka. Mówiono o ścieraniu się na terenie opery wiedeńskiej partii konserwatywnej, której duszą mieli być Metastasio i Hasse, i postępowej, reprezentowanej przez Calzabigiego i Glucka. Obecnie można spotkać się ze zdaniem, że Metastasio przez poświęcenie uwagi deklamacji i recytatywom, przez dążność do uzgodnienia muzyki ze słowem (wiemy, że nie poprzestawał na roli dostarczyciela tekstu, lecz wysuwał także pomysły muzyczne i pilnie zajmował się instrumentacją i obsadą orkiestrową) „psychologizował" i dynamizował operę także od strony czysto muzycznej, przygotowując w ten sposób grunt pod reformę Glucka. Romain Rolland dowodzi wręcz, że Metastasio był prekursorem Glucka; Metastasio i współpracujący z nim kompozytorzy, jak Hasse lub Jomelli, dążyli do tego samego celu, co Gluck Tylko że on był szczęśliwszym współzawodnikiem. *(Voyage musical au pays du passé.* 2 ed., Paris, 1920, str 160—70).

Współpracownikiem Glucka w odnowieniu opery będzie ten sam Calzabigi, który we wstępie do dzieł Metastasia broni muzycznego gatunku dramatycznego. Calzabigi jest jakby łącznikiem między obu twórcami, między muzycznym literatem i literackim kompozytorem, których nazwiska splotły się zresztą w dziejach opery, albowiem Gluck dorobił muzykę do kilku dzieł Metastasia (np. *La Semiramide riconosciuta, La clemenza di Tito, La danza, Il re pastore, Il trionfo di Clelia).*

Sława Metastasia była ściśle związana z muzyką i operą; baletniczki, śpiewacy i aktorzy włoscy roznieśli jego imię po Europie. Najwięksi muzycy studiowali jego canzonetty, arie i kantaty i dorabiali do nich melodie. Tłumaczono je, przerabiano i naśladowano. Dodajmy, że canzonetty jego żyją po dziś dzień w ustach ludu włoskiego. Metastasio dzięki swej europejskiej popularności wywiera wpływ na piśmiennictwo innych narodów. Twórczość jego przeciwstawia się wpływom francuskim w najczulszym dla XVIII wieku punkcie: w dziedzinie klasycystycznej tragedii. Nie to ważne, że Metastasio usiłował rywalizować z Corneillem i Racinem, lecz że przyświecał mu odmienny ideał dramatyczny. Metastasio wyprzedza reakcję niemiecką, której niesłusznie przypisywano przez dłuższy czas chwałę przygotowania romantyzmu. Wł. Folkierski w fundamentalnej pracy *Entre le classicisme et le roman-*

tisme wykazał dowodnie angielskie i francuskie natchnienia niemieckiego fermentu krytyczno-literackiego. Metastasio dzielnie wspierał nowe idee artystyczne. Zwalczał osławione jedności dramatyczne i do swych tragedii muzycznych wprowadzał pierwiastki nowej uczuciowości literackiej, wyprzedzając w ten sposób krytykę romantyczną (Mario Apollonio: *Manuale della letteratura italiana.* Milano, 1932, II, 545-6).

Przy Metastasiu zjawia się Calzabigi. De Sanctis przypomina, że stawał on w obronie tytułu tragedii, odmawianego dziełom Metastasia. Za prawdziwego prawodawcę melodramatu uważa Calzabigiego Antonio Capri, pisząc, że w przedmowie do przygotowanego przez siebie wydania dzieł Metastasia jasno określił rolę poezji w dramacie muzycznym *(Il melodramma dalle origini ai nostri giorni.* Modena, 1938, str. 114).

Krytycznie usposobiony względem Metastasia Luigi Russo przyznaje niemałe znaczenie socjologiczne jego twórczości, rolę zaś jego historyczno-kulturalną ogranicza do faktu, że przyczynił się do rozwoju tego epokowego zjawiska, jakim była opera w XVIII wieku. Natomiast oddaje sprawiedliwość zasługom Calzabigiego. Początkowo nie doceniono historycznej doniosłości jego przedmowy do dzieł Metastasia; rozprawa ta miała duży rozgłos, była często komentowana i chwalona; niektóre idee krytyczne Calzabigiego znalazły kontynuatorów *(Metastasio.* Bari, 1921, str. 185 i 194).

W celu szczegółowego prześledzenia literackiej kariery Metastasia i Calzabigiego należałoby zapoznać się z niedostępnymi mi pracami, jakie melodramatowi i osiemnastemu stuleciu we Włoszech i poetyce Metastasia poświęcili P. Arcari, C. Culcasi, E. Faguet, A. Mussafia, G. Natali, O. Tommasini i Vernon Lee oraz przewertować roczniki *Rivista musicale italiana* (np. Boroni: *Lirica musicale di Metastasio.* Rocznik 1905).

III.

Jak w części historyczno-literackiej mieliśmy parę Metastasio-Calzabigi, tak w historyczno-muzycznej mamy parę Gluck-Calzabigi. Można powiedzieć, że nie historia literatury, lecz historia muzyki uwieczniła Calzabigiego. Nie tak łatwo znaleźć to nazwisko w kompendiach literackich. Nie znają go nieraz nawet słowniki specjalne, jak Angela de Gubernatis *(Dictionnaire international des écrivains du monde latin.* Rome, 1905. *Supplément.* Rome, 1906). Pamięta natomiast o nim każda encyklopedia muzyczna. Każda historia muzyki, a ściślej mówiąc wszystkie wydawnictwa poświęcone dziejom opery wymieniają Calzabigiego obok Glucka jako reformatorów opery, tak jak ich łączyli współcześni, np. Leopold Mozart w liście do syna datowanym z Salzburga 12 lutego 1778. Oto dla przykładu parę dzieł: C. H. Bitter: *Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagners Kunstwerk der Zukunft* (Braunschweig, 1884, str. 246-8 i 256); A. B. Marx: *Gluck und die Oper* (Berlin, 1863, I, 291-2, 302-3, 337, 342, 352, 356, 386-7, 397); August Reissmann: *Die Oper in ihrer kunst- und kulturhistorischen Bedeutung dargestellt* (Stuttgart, 1885, str. 149, 154, 160);

Heinrich Bulthaupt: *Dramaturgie der Oper* (Leipzig, 1887, I, 28, 34, 36, 43); Max Kalbeck: *Opern-Abende* (Berlin, 1898, I, 4, 5, 9, 11); K. M. Klob: *Die Oper von Gluck bis Wagner* (1913, str. 44 n.); A. Capri (*Op. cit.*, 110-21); J. Reiss: *Encyklopedia muzyki* (Warszawa, 1924, str. 144); z encyklopedii por. H. Mandels: *Musikalisches Conversations-Lexicon* (Berlin, 1874, IV, 274).

Przy Glucku znajdziemy Calzabigiego nawet w słownikach literackich, np. Merker-Stammler: *Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte* (II, 534, art. „Oper"). Nie udało się dotrzeć do rocznika 1916 *Rivista Musicale Italiana*, gdzie ukazało się studium J. B. Prodhomme'a o Calzabigim jako współpracowniku Glucka.

W roku 1761 wstępuje Calzabigi w służbę domu austriackiego, którego poetą nadwornym od wielu lat był Metastasio. W Wiedniu Calzabigi styka się z Gluckiem i zaczynają razem pracować nad reformą opery. Dokonali tego w trzech dziełach: *Orfeusz i Eurydyka* (1762), *Alcesta* (1767), *Parys i Helena* (1770). W Wiedniu i Paryżu wspierała Glucka Maria-Antonina. Wiedeń i Paryż występują tu znowu łącznie, podobnie jak przy wydaniu tłumaczenia pism Metastasia. Reforma Calzabigiego-Glucka polegała na dramatyzacji opery. Żywioł muzyczny został mocniej zespolony z dramatem literackim. Była to, rzecz prosta, reakcja na muzyczne, a ściśle śpiewacze wybujałości dawnych oper. Równocześnie jednak jest to oznaka, że koncepcje literackie i literacko-teatralne zaczynają się wysuwać na czoło zagadnień sztuki, czego punktem szczytowym będzie działalność Ryszarda Wagnera. Linia melodramatu, to linia od *Pigmaliona* Rousseau do Wagnera (por. Edgar Istel: *Studien zur Geschichte des Melodramas*. I. Leipzig, 1901, str. 69).

Calzabigi i Gluck dbali o prostotę i naturalność wyrazu, dążyli do stworzenia dramatu muzycznego, który by pod względem treści i formy mógł stanąć obok tragedii greckiej (por. Guido Adler: *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt a. M., 1924, str. 655-6). Zobaczymy dalej tradycje i literackie związki tej idei. Tutaj poprzestaniemy na uwadze, że w dziedzinie literacko-teatralnej oznaczało to spoważnienie repertuaru i odwrócenie się od teatru francuskiego. W dziedzinie muzycznej prowadziło to do ścisłej łączności tekstu z muzyką i do stylu realistycznego, podczas gdy opera tradycyjna była typu mitologiczno-fantastycznego. Ideał tragedii greckiej kazał wysunąć sprawę chóru, co pociągnęło za sobą reformę recytatywu. Zastąpienie dawnego rozlewnego recytatywu recytatywem zwartym umożliwiło Gluckowi dramatyzację dzieła (A. B. Marx: *Op. cit.* I, 305-8; A. Reissmann: *Op. cit.* 149; H. Bulthaupt: *Op. cit.* I, 28 i 33; A. Capri: *Op. cit.* 120).

Dla naszych rozważań duże znaczenie ma sprawa recytatywu, dlatego przytoczę tu list Calzabigiego do *Mercure de France* (sierpień 1784): „Je ne suis pas musicien, mais j'ai beaucoup étudié la déclamation... J'ai pensé, il y a vingt-cinq ans, que la seule musique convenable à la poésie dramatique, surtout pour le dialogue et les airs que nous appelons d'azione, était celle qui approcherait davantage de la déclamation naturelle, animée, énergique; que la déclamation n'était elle-même qu'une musique imparfaite... La musique, sur des vers quelconques

n'étant donc d'après mes idées qu'une déclamation plus savante, plus étudiée et enrichie encore par l'harmonie des accompagnements, j'imaginai que c'était là tout le secret pour composer de la musique excellente pour un drame" (wg J. Combarieu: *Histoire de la musique*. Paris, 1920, II, 321—2). Nie wdając się w ocenę teorii pochodzenia muzyki i związków muzyki z poezją, poprzestanę na przypomnieniu, że poglądy te były znane także u nas i jeszcze z początkiem XIX wieku odgrywały pewną rolę w prozodii i poetyce. Mickiewicz zajmował się dość żywo tymi zagadnieniami (por. W. Kubacki: *Monolog Konrada. Twórczość*, 1945, listopad, str. 95-6).

Skoro już jesteśmy przy recytatywie, to przypomnijmy, że według historyków muzyki librettom do pierwszych oper Mozarta przyświecały wzory Calzabigiego-Glucka (Arthur Schurig: *W. A. Mozart*. Leipzig, 1923, II, 60) i że recytatyw w *Don Juanie* traktuje Mozart po gluckowsku (A. B. Marx: *Op. cit.* I, 455). Jak wiadomo, opery, zwłaszcza dzieła Mozarta, wpływały na twórczość Mickiewicza. *Via* Mozart działał tedy na Mickiewicza Calzabigi-Gluck

Pomijam zupełnie spór między muzykologami na temat, kto pierwszy wpadł na pomysł reformy, Gluck czy Calzabigi; Gluck przyznawał pierwszeństwo swemu libreciście, są jednak badacze, zwłaszcza niemieccy, co chcieliby ten honor przysądzić Gluckowi. Zaznaczę tylko, że Calzabigi zajmował się reformą teatru i marzył o wskrzeszeniu antycznej tragedii w melodramacie na wiele lat przed współpracą z Gluckiem, a mianowicie, gdy pisał przedmowę do dzieł Metastasia. Dla naszych celów ważne jest to, że europejska dyskusja nad reformą Calzabigiego-Glucka była nie tylko zagadnieniem muzycznym, lecz także literackim i ogólnokulturalnym (por. A. B. Marx: *Op. cit.*, II, 241—53). Z kolei zajmiemy się tym szerszym tłem reformy Calzabigiego-Glucka.

IV

Bardzo interesująco przedstawiają się dzieje opery, jako swoistej formy muzyczno-teatralnej, na tle ogólno-kulturalnym i historyczno-literackim. Opera powstaje w renesansie i zakwita w epoce baroku. Historycy kultury uważają ją za antykizującą reakcję Odrodzenia na polifonię, jako postać muzyki kościelnej. Opera występuje jako dziedziczka monodycznej muzyki starożytnej. Włoscy uczeni sądzili, że przez operę wskrzeszą grecki dramat, który uważano za formę muzyczno-literacką (Karl Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. II, 66—70. Leipzig, 1924).

Nie przypadkowo zatem zagadnienie wskrzeszenia greckich form dramatycznych pojawia się ponownie w wieku XVIII, czyli w drugiej kulturalnej emisji starożytności. Pośredniczką w obu razach ma być opera. Kto wie, czy nie była to jedna z dróg, którymi do romantyzmu przeniknął kult antyku? Opera była w tym wypadku arką przymierza między dwiema epokami klasycyzmu, naładowaną po sam wierzch bogami, boginiami, nimfami, sławnymi postaciami z mitologii i bohaterami starożytnymi, którzy byli z dawien dawna

ulubionymi postaciami przedstawień muzycznych. Oto parę przykładów. *Euridice* (1600) — tekst dał Rinuccini, muzykę Peri. *Dafne* (1608) — muzyka Marka da Gagliano. Wielki Monteverdi pisze: *Orfeusza* (1607), *Ariadne* (1608), *Zaślubiny Alcesty z Admetem* (1617), *Andromedę* (1618—19), *Adonisa, Powrót Ulissesa.* Kompozytorzy późniejsi podtrzymują nieprzerwanie starożytne tradycje tematyczne: Piccini — *Atys, Dydo, Ifigenia;* Sacchini — *Dardanus, Edyp w Kolonie;* A. Salieri — *Danaidy;* Cherubini — *Medea;* Spontini — *Westalka.* Na tym tle nabierają wymowy tematy, jakie opracowywali dwaj twórcy, z którymi połączył swą literacką sławę Calzabigi. Metastasio: *Dydona opuszczona, Regulus, Temistokles, Artakserkses, Łaskawość Tytusa, Katon w Utyce, Aleksander w Indiach, Aecjusz, Achilles, Cyrus, Zenobia, Olimpiada, Galatea, Endymion.* Gluck: *Orfeusz i Eurydyka, Alcesta, Parys i Helena, Ifigenia w Aulidzie, Ifigenia w Taurydzie.*

Przeobrażenie opery, podjęte przez Calzabigiego-Glucka, ma pewien związek z reformistyczną działalnością encyklopedystów i z całym tym fermentem kulturalno-literackim, jaki się wówczas wokół teatru, opery i jej form pokrewnych wytworzył. Opera gra podwójną rolę: ma wznowić zamarłe formy klasyczne, a równocześnie rozsadza zastane formy klasycystyczne i w ten sposób przygotowuje przewrót romantyczny. Wszyscy pisarze i teoretycy XVIII wieku zdają sobie mniej lub więcej jasno sprawę z doniosłości melodramatu, z jego artystycznych możliwości i z niebezpieczeństw, jakie on dla literatury *ancien régime*'u przedstawia.

Wolter w dołączonej do *Semiramidy* rozprawie powiada: „Où trouver un spectacle qui nous donne une image de la scène grecque? C'est peut-être dans vos tragédies, nommées opéra, que cette image subsiste. Quoi! me dira-t-on, un opéra italien aurait quelque ressemblance avec le théâtre d'Athènes? Oui. Le récitatif italien est précisément la mélopée des anciens; c'est cette déclamation notée et soutenue par des instruments de musique" *(Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne. Oeuvres complètes de Voltaire.* Paris, 1877, IV, 489). Zauważa jednak dalej, że opera psuje smak artystyczny (IV, 491). Zestawienie tragedii starożytnej z operą spopularyzował Barthélémy w tłumaczonej także na język polski *Podróży młodego Anacharsisa po Grecji.* A. W. Schlegel świadczy, że często spotykał porównanie dialogu starożytnej tragedii z recytatywem, a samej tragedii z operą i dodaje, że o wiele trafniejsze byłoby zestawienie opery z komedią attycką, która odznaczała się pewną fantastycznością *(Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur,* I, 101, 333—4).

To co Marmontel pisze o twórczości operowej Quinaulta wygląda na charakterystykę romantycznego dramatu fantastycznego: „Par là il rendit son théâtre fécond en prodiges; il se facilita le passage de la terre aux cieux, des cieux aux enfers; se soumit la nature, s'empara de la fiction, ouvrit à la tragédie la carrière de l'épopée et réunit les avantages de l'un et de l'autre poëme en un seul" *(Eléments de littérature.* Paris, 1854, III, 32, art. *Opéra).* Słowa o przenoszeniu się z ziemi do nieba i z nieba do piekła przypominają program dyrektora teatru z pierwszego prologu do *Fausta:*

So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus.
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.

Uniwersalizm artystyczny czyli romantyczny pokrywa się w tym wypadku uniwersalizmem religijnego poglądu na świat, czyli widowiska ludowo-misteryjnego. Formuła Marmontela jest wspólną własnością poetyk klasycystycznych, o świadczy ustęp ze *Sztuki rymotwórczej* Fr. Ksaw. Dmochowskiego:

Żaki różne czyniły widowiska z siebie,
Udawały co w piekle, co dzieje się w niebie.

antastykę Quinaulta podkreślał także A. W. Schlegel, którego dzieło o sztuce ramatycznej znał Mickiewicz; Schlegel zajmuje się wszystkimi odmianami tuki dramatycznej, a więc także operami, operetkami, wodewilami, obszernie mawia twórczość Quinaulta, Metastasia i Gozziego, przy czym niektóre dzieła elodramatycznej muzy gotów jest uznać za przebłyski romantyczne („romansche Anklänge"), a inne — za poronione płody romantyczności („Fehlgeburten es Romantischen"). *(Op. cit.*, II, 276—80 i 293).

Operowe libretto przyswaja sobie wszystkie swobody teatru hiszpańskiego, tóry Borinski nazywał z tego powodu operą bez muzyki *(Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland.* Berlin, 1886, r. 215). Krytykę klasycystyczną razi przepych wystaw operowych. Łączenie tańca, muzyki i gry scenicznej uchodzi za dekadencję teatru. Tragedie przerabiane na opery zatracały dramatyczny charakter. Teatr na skutek przewagi rii zliryzował się, słowo, czynnik literacki, spadło do roli podrzędnej; naruszono wreszcie jedność miejsca i czasu (Marmontel: *Op. cit.*, III, 30—1, 47—8, 2, 256—7). Prawie wszystko to powtórzy A. W. Schlegel *(Op. cit.* I, 102 i n.).

Najcięższym wykroczeniem w rozumieniu krytyki klasycystycznej było nieoszanowanie prawideł jedności miejsca i czasu. Równocześnie ten właśnie czyn był prekursorski w stosunku do ruchu romantycznego. W gorącej dyskusji ad jednościami, jaka objęła literacką Europę, argument operowy nie był nyba mniej ważny od przykładu Szekspira. Szekspirem zachwycał się tylko mooch londyński i mniej polerowane warstwy wyspy angielskiej. Tymczasem na ektakle operowe uczęszczali nawet członkowie Akademii. Lamotte, krytykując jedność miejsca i czasu w teatrze, powołuje się na to, że nie razi nas to wcale operze: „Nous faisons des principes de fantaisie, puisque nous condamnons un théâtre ce que nous approuvons à un autre dans le même genre" (cyt. wg Wł. Folkierskiego: *Entre le classicisme et le romantisme.* Cracovie—Paris 1925, r. 327—8). Fontenelle, zabierając głos w dyskusji nad jednościami, też nie omieszkał zestawiać oper z tragediami. A. W. Schlegel mówiąc, że Metastasio nie achowywał jedności miejsca, dodaje następujące wytłumaczenie: „weil man von em Operndichter Veränderung der Scene sogar forderte" *(Op. cit.*, II, 37).

Także drugi ciężki błąd opery — łączenie wielu sztuk — stał się brzemienny w następstwa dla rozwoju dramatu. Zarys przyszłej syntezy romantycznej dał Diderot, który w idealnej operze widział lekarstwo na kryzys teatralny: „Un grand musicien, un grand poète lyrique répareraient tout le mal. Voilà donc une carrière à remplir. Qu'il se montre donc, cet homme de génie qui doit placer la véritable tragédie, la véritable comédie sur le théâtre lyrique!" *(Dorval et moi. Oeuvres complètes.* Paris, 1875, VII, 157).

Ideał ten przyświecać odtąd będzie wielu reformatorom sztuki dramatycznej. Jak głęboko przeorały te myśli epokę, na to dowód znajdujemy również w korespondencji Schillera z Goethem, u twórców świadomie poszukujących nowych form i torujących swymi dziełami drogę nowym prądom. W liście z 26 grudnia 1797 zwierza się Schiller przyjacielowi: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte" *(Horenausgabe von Schillers sämtlichen Werken.* XIII, 456). Niemniej ciekawa jest odpowiedź Goethego z 30 grudnia 1797: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im *Don Juan* auf einem hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert und durch Mozarts Tod ist alle Hoffnung auf etwas ähnliches vereitelt" *(Propyläenausgabe von Goethes sämtlichen Werken.* XI, 389). Jeszcze w wiele lat potem w rozmowie z Eckermannem nawiązał Goethe do tego zagadnienia mówiąc, że jedynym kompozytorem, który mógłby był napisać odpowiednią muzykę do *Fausta* był Mozart, że ta muzyka powinna była być w stylu *Don Juana* (rozmowa z 12 lutego 1829). Związki formalne *Fausta* z operą ustaliła historia literatury. Tu wystarczy przytoczyć następujący sąd ogólny: „Alle Wandlungen der Form und der Auffassung vom Sturm und Drang zur Harmonie, ja zur Starrheit der Antike und zur romantischen Oper zeigt der über sechzig Jahre sich ausbreitende *Faust* (Merker-Stammler: *Reallexicon.* I, 248). A był to jeden z wzorów Mickiewicza, podobnie zresztą jak innych romantyków.

Opera nie tylko dawała zły przykład kiełkującemu romantyzmowi, uczyła niebezpiecznych analogii, ośmielała do zuchwałych licencji i dostarczała wzorów konstrukcyjnych nowej scenie, lecz także wkrótce oddała swe czarodziejskie środki na usługi romantycznej sztuki. Wspomnieliśmy Mozarta. Jego *Don Juan* (1787) tchnął grozą zaświatów. *Flet czarodziejski* (1791) wniósł pierwiastki fantastyczne i symboliczne. Hoffmann umuzycznia temat czysto romantyczny w *Undynie* (1813-14). Wreszcie w 1821 zjawia się *Wolny strzelec* Webera, kojarząc najbardziej charakterystyczne dla romantyki cechy: fantastykę, ludowość, symboliczność, uczucie i miłość przyrody.

Historycy literatury zajmowali się nieraz wpływem opery na rozwój dramatu. Zwarto ujmuje tę sprawę Gustaw Lanson:

„Vogue de l'opéra à la fin du XVII-e siècle et au commencement du XVIII-e siècle. Influence de l'opéra sur la tragédie en deux sens:

1) Dans le sens de l'expresion pathétique et lyrique. Le livret d'opéra sacri-

ſie l'intrigue et l'analyse; la musique réclame des situations touchantes et terribles qui donnent lieu an chant et non à l'action.

2) Dans le sens de la pantomime expressive et du spectacle. L'opéra se dispense des unités, développe la figuration, le décor et met l'action en tableaux, non en récits" (*Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, 28 leçon, w wyd. Paris, 1927, str. 126).

V

Rozprawę Calzabigiego o dziełach Metastasia czytałem w wydaniu turyńskim z roku 1757, gdzie ma ona tytuł „*Dissertazione di Ranieri de'Calsabigi, dell' Accademia di Cortona, su le Poesie Drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*" (*Poesie del Signor Abate Metastasio*. Torino, 1757, I, str. III—CCXIV). Podaję treść tej rozprawy, wyodrębniając dla przejrzystości poszczególne zagadnienia w osobne grupy; trzymam się zresztą biegu myśli autora.

1) Przedmowa ma charakter apologetyczny. Metastasio był pionierem nowej formy scenicznej. Była to jedna z wielu rewolucji w łonie osiemnastowiecznego klasycyzmu, które przygotowały wielki przewrót romantyczny. Calzabigi stara się sposobem wypróbowanym od czasów sporu o *Cyda* wykazać, że Metastasio jest uczniem starożytnych i że dzieła jego spełniają przepisy greckie i rzymskie. Autor twierdzi, że Metastasio niektórym Grekom, Rzymianom, Francuzom i Anglikom dorównał, a innych znacznie przewyższył. Zabezpieczywszy sobie w ten sposób tyły, przechodzi do ataku na francuskie pozycje klasycystyczne, broniąc oryginalności swego rodaka, który nie naśladuje Francuzów, lecz skrzętnie studiuje Greków. Dyplomatyczny opat uznał przedmowę za pochlebną dla siebie, miał wszakże pewne zastrzeżenia co do polemicznego tonu wywodów, przeznaczonych dla francuskiej publiczności i dlatego radził w liście do Calzabigiego z 15 października 1754 złagodzić atak na klasyków (*Opere postume del signor abate Pietro Metastasio*. Vienna, 1795, II, 186—7).

2) Muzyczne utwory Metastasia, jeśli je brać bez akompaniamentu, który stanowi ozdobę dzieł, są prawdziwymi i doskonałymi tragediami, mogącymi iść w porównanie z najbardziej sławnymi sztukami innych narodów. Cechy melodramatyczne, jak przepych wystawy, cudowne wydarzenia, wzniosłość i uczuciowość podkreśla następujące zdanie: „Tragedie corredate di unità, di costume, d'interesse, di sublime linguaggio poetico, di spettacolo, di maravigliosi accidenti, di maneggio singolar di passioni" (str. VI—VII). Dramaty Metastasia można nazwać doskonałym naśladownictwem tragedii greckich i rzymskich, ponieważ zachowano w nich dokładnie wszystkie przepisy starożytnych za wyjątkiem jedności miejsca. Jest to jednak zmiana godna pochwały, której wymaga zarówno nowoczesna technika teatralna (scena obrotowa czy ruchoma) jak wzgląd na konieczność poprawienia usterek starożytnych pisarzy (str. VIII—IX). Calzabigi zdaje sobie sprawę z doniosłości swego wystąpienia, pośpiesza tedy zapewnić, że nie jest pierwszym, który się porwał na jedności. Sławne reguły analizuje pod kątem celowości artystycznej. Na przykładach za-

czerpniętych z Sofoklesa, Eurypidesa i Seneki dowodzi, że ścisłe przestrzeganie reguł poetyki stało się przyczyną nieprawdopodobieństwa artystycznego w ich dziełach. Pewne wzmianki starożytnych pisarzy pozwalają przypuszczać, że znano wówczas scenę ruchomą, wobec czego jedność miejsca ma charakter czysto przypadkowy. Teoretycy XVIII wieku powołują się w tym wypadku na słowa Wergilego z *Georgik:* „vel scena ut versis discedat frontibus" (III, 24). W liście do Calzabigiego przypomina Metastasio, że nie ma ani słowa o jedności miejsca u Arystotelesa i Horacego *(Opere postume,* II, 187).

3) Nieuniknionym ogniwem apologii melodramatu było stwierdzenie, że starożytna tragedia przypomina w pewnym sensie operę. Spotkaliśmy poprzednio tę myśl u najwybitniejszych pisarzy Oświecenia. Diderot w *Réponse à la lettre de M-me Riccoboni,* poświęconej polemice teatralnej, przyznaje wprawdzie, że brak nam bliższych danych o muzycznej oprawie starożytnych tragedii, lecz zwraca uwagę na szczegół charakterystyczny dla ówczesnych koncepcji estetycznych: „Vous seriez bien surprise si je vous disais que je connais un choeur d'Euripide noté. Cela est pourtant vrai". *Oeuvres complètes.* Paris, 1875, VII, 403). Z *Hamburgische Dramaturgie* Lessinga wiemy, że zamawiano muzykę do przedstawień teatralnych (wstęp, wkładki międzyaktowe i finał); „da das Orchester bei unseren Schauspielen gewissermassen die Stelle der alten Chöre vertritt" (26-tes Stück); rozdział 27 poświęca Lessing szczegółowemu rozbiorowi muzyki Agricoli do *Semiramidy* Woltera! O roli muzyki w tragedii i liryce greckiej pisał Rochefort w *Discours sur l'objet et l'art de la tragédie grecque,* wydrukowanym w I tomie *Théâtre des grecs* P. Brumoy (Paris, 1820 — wydanie, które najprawdopodobniej studiował Mickiewicz).

L'abbé Batteux dokonał ciekawego podziału dwu rodzajów literackich, który pozwolił mu epikę i dramat traktować analogicznie: „Mais comme il y a dans l'Epopée deux sortes de grand, le Merveilleux et l'Héroïque, il peut y avoir aussi deux espèces de Tragédie, l'une héroïque, qu'on appelle simplement Tragédie, l'autre merveilleuse, qu'on a nommée Spectacle Lyrique ou Opéra"... *(Principes de la littérature.* Lyon, 1802, I, 237). Opera jest liryczną odmianą tragedii, a tragedia zwyczajna jest odmianą bohaterską. Popularny w swoim czasie P. L. Ginguené stwierdza, że nikt nie podaje w wątpliwość faktu, że tragedię grecką śpiewano i wystawiano z towarzyszeniem muzyki: „On ne met plus en question si la tragédie grecque était chantée et accompagnée d'instruments. C'est avec tous ces ornements, qui en étaient des parties constitutives, qu'elle fut transportée chez les Latins" *(Histoire littéraire d'Italie.* Paris, 1813. VI, 451). Świadectwo ważne, albowiem pośrednio wskazuje na źródło pomieszania pojęć: późno rzymskie spektakle mimiczno-muzyczne, które, jak się można domyślać, miały istotnie pewne cechy wspólne z późniejszym melodramatem.

Warto jeszcze nadmienić, że jak opery przyrównywano do starożytnych tragedii, tak na odwrót do niektórych tragedii greckich stosowano terminologię zapożyczoną z melodramatu lub z teatru hiszpańskiego. Szczęście do tego miał zwłaszcza *Prometeusz spętany* Ajschylosa. Metastasio nazwał to dzieło „stravagante e fantastico" *(Opere postume.* I, 1), a Wolter określił je jako grecki

„auto sacramentale" *(Dictionnaire philosophique*, art. *Art dramatique. Du théâtre espagnol).*

4) Zwróćmy uwagę na rolę, jaką odegrał dramat muzyczny w rozwoju uczuciowości w literaturze. Dalszy ustęp Calzabigiego jest znamienny. Odpowiednikiem antycznego chóru są arie i recytatywy; autor twierdzi, że Metastasio posługuje się „chórem" lepiej od Greków. Umożliwił to melodramat włoski. Chóry starożytne występowały po każdym akcie (my byśmy powiedzieli dzisiaj po każdym „epeisodionie", a także po prologu i na zakończenie sztuki). Tymczasem arie mamy po każdej scenie. Chóry były bierne, stały poza akcją — stąd ich rola schematyczna, wypowiedzi ogólnikowe. W melodramacie chór stanowią główni aktorzy. W starożytnej tragedii chóry opóźniały rozwój wypadków, a w nowożytnej „tragedii" (dramacie muzycznym) posuwają go naprzód. Dzięki tej organiczności „chóru" (arii) zdołano przezwyciężyć nadużycia, jakie się wkradły do praktyki teatralnej w ciągu wieków (str. XVII—XX).

Arie i recytatywy otwierają szerokie pole do wypowiedzenia wszystkich wzruszeń, od najdelikatniejszych drgnień serca do najgwałtowniejszych wybuchów namiętności. W dalszym ciągu rozwija Calzabigi znaną nam już z listu do *Mercure de France* myśl o syntezie słowa i muzyki, jako ideale artystycznym: „Io credo, che non possa rivocarsi in dubbio, che la poesia più adattata alla musica sia la più bella poesia e che la musica la più adattata alle parole sia la più bella musica" (str. CXCVI).

5) Obszernie analizuje autor misteria Metastasia, porównując jego *Joasa* z *Athalie* Racine'a. Ta dziedzina twórczości była ważna ze względu na analogię z teatrem greckim, który był genetycznie teatrem religijnym. Dlatego miłośnik i popularyzator sceny greckiej, P. Brumoy, chwalił Racine'a: „On ne sent que trop le vuide de notre théâtre sans choeurs; et l'essai heureux de M. Racine, qui les a fait revivre dans *Athalie* et dans *Esther*, devrait, ce semble, nous avoir détrompés sur cet article" *(Le théâtre des grecs. Discours sur l'origine de la tragédie.* Paris, 1820, I, 108). Na tym tle nabiera wymowy rywalizacja Metastasia z Racinem. Jak zobaczymy dalej, misteria Metastasia grywano w polskich teatrach szkolnych. Myśl o wskrzeszeniu przez operę twórczości podobnej do tragedii greckiej, czyli dramatu religijnego, znalazła odbicie w *Dziadach Drezdeńskich*, których forma nosi wyraźne znamię misterium operowego.

6) Przedstawiwszy operowe zalety tragedii Metastasia, odżegnywuje się Calzabigi gorąco od zestawiania ich ze zwyczajnymi melodramatami. Przytoczywszy zarzut, że współczesna opera uchodzi za mieszaninę tragedii greckiej i francuskiej, połatanej średniowieczczyzną (rappezature de'tempi gotici), dowodzi, że oprócz charakteru operowego dzieła Metastasia mają samoistną wartość literacką i zostały napisane według reguł starożytnych. Jak Francuzi byli drażliwi na punkcie kanonu tragicznego, ustalonego w XVII wieku, świadczy pani de Staël-Holstein: „Si l'on voulait risquer en France, dans une tragédie, une innovation quelconque, aussitôt on s'écrierait que c'est un mélodrame" *(De*

l'Allemagne. II partie, chap. XV. *De l'art dramatique)*. Odgradza się też Calzabigi starannie od dramatów hiszpańskich, dając przy tej sposobności próbkę znanej nam dobrze krytyki klasycystycznej: „Una stessa tragedia si passa in una città, in Cielo e nell'Inferno. Maghe, Geni, Silvi mescolati co' Numi e co' Demoni: Fiumi, Venti, Nimfe, Draghi volanti, Pegasi, Ippogrifi, cese tutte ogimai derise fin da'fanciulli vi compariscono a vicenda" (str. CCIII).

7) Twórczość Quinaulta wyjaśnia Calzabigi warunkami historycznymi. Wiek oświecony nie może wierzyć w wytwory barbarzyńskiej fantazji. Jest to argument wspólny wszystkim pisarzom XVIII wieku; w Niemczech wojuje nim Lessing, w Polsce Jan Śniadecki. Myśl o potrzebie historycznego badania i rozumienia zjawisk kulturalno-literackich rozwija parę razy Mickiewicz, obraca ją jednak na korzyść romantyzmu *(Przedmowa do pierwszego tomu poezji)*.

8) Calzabigi porusza również nader ważną sprawę wpływu poetyki eposu na poetykę tragedii, co się potocznie nazywa romantycznym pomieszaniem rodzajów literackich. Przypominam konstrukcję l'abbé Batteux, według którego podział tragedii na operę czyli tragedię liryczną i tragedię zwyczajną czyli bohaterską odpowiada dwom głównym pierwiastkom epiki: cudowności i heroizmowi. Calzabigi powiada, że błędem teoretycznym, na którym Quinault oparł swój teatr liryczny (czyli w naszym języku operę fantastyczną), było pomieszanie prawdopodobieństwa epickiego z prawdopodobieństwem dramatycznym. Jest to ważny szczegół dla zrozumienia poetyki romantycznej, dlatego przytaczam ten ustęp w oryginale: „L'abbaglio preso da Quinault nel formare il piano d'un teatro lirico è l'aver confuso il verisimile dell'epica con quello della dramatica. Nella prima volentieri si sopportano certe fantasie, che affatto non si ammettono nella seconda". Epika bowiem pozwala na większe licencje niż dramat — „Epica poesia più licenziosa della dramatica" (str. CCVI). (Zagadnieniem tym zajmuję się szerzej w pierwszym rozdziale pracy o *Dziadach Drezdeńskich)*.

VI

Pora zapytać, jakie światło rzucają nasze dociekania na estetyczno-literacką atmosferę studiów Mickiewicza? Badania historyczno-literackie miały na oku związki bezpośrednie Mickiewicza z różnymi pisarzami. Romantyzm nasz musiał zerwać z tradycją, stoczyć walkę z pseudoklasycznymi maruderami — program jednak, środki wojenne i zawołania bojowe wypracowano gdzie indziej. Wygodne położenie romantyzmu polskiego, ta jakby oczywistość i jasność sytuacji literackiej, widzianej z perspektywy dziejowej, odwróciła naszą uwagę od różnych faktów, świadczących o mozolnym przebijaniu się myśli nowatorskiej w Polsce. Musimy pamiętać, że Mickiewicz nie tylko przyswoił sobie zdobycze Szekspira, Miltona, Goethego, Schillera czy Byrona, lecz także przeżył niejako ontogenicznie rozwój głównych zagadnień romantycznych.

Opera i związany z nią zespół problemów — to właśnie jedno z tych zagad-

nień. Nie można powiedzieć, żeby polonistyka nie doceniła tego ogniwa. Operą zajmowano się jednak dość wąsko, raczej od strony technicznej, mając na uwadze bezpośrednie korzyści interpretacyjne. Na boku pozostała literacka problematyka tej sprawy. Nie zakreślono wystarczająco szerokich ram historycznych. Punkty zaczepienia były nie dość wyraźne. Było to następstwem statycznego charakteru studiów; rodzenie się form, dynamika intelektualna epoki nie należały do filologii jako zagadnienia nieścisłe.

Studium dzieł Metastasia w czasach filomackich, zapoznanie się Mickiewicza z rozprawą Calzabigiego (którego główne tezy mógł znać poeta także z innych źródeł, ponieważ wiemy, że zajmował się gorliwie teorią dramatu) otwiera nowy widok na początki romantyzmu polskiego, poszerza jego podłoże, pogłębia tradycje. Nazwisko Calzabigiego, pomijając jego osobiste zasługi, było głośne dzięki takim rezonatorom jak Metastasio i Gluck. Zetknął się z nim Mickiewicz na pewno w czasie pracy nad artykułem *Opera* z encyklopedii Sulzera: „Bei der ersten Ausgabe (dzieł Metastasia) — czytamy — findet sich eine grosse Abhandlung von Raineri Calsabigi, worin die Verdienste des M. um die Oper entwickelt werden..." *(Allgemeine Theorie der schönen Künste* — 2 wyd., Leipzig, 1792, III, 592). Mógł też Mickiewicza zapoznać z tym nazwiskiem J. J. Eschenburg, który, wymieniwszy Metastasia jako najsławniejszego obok Zena poetę operowego pośród Włochów, odsyła do wydania paryskiego i turyńskiego jego dzieł: „Über den eigentlichen Charakter seiner Opern sehe die dem ersten Bande vorgesetzte Abhandlung von Calsabigi, der selbst zu den besten neuern Operndichtern gehört" *(Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste.* 3 Ausg., Berlin und Stettin, 1809, str. 309).

Calzabigi był znany w Polsce z nazwiska i pośrednio z poglądów teoretyczno-krytycznych. Estreicher notuje jego kantatę imieninową, napisaną dla Katarzyny Skowrońskiej *(Bibliografia polska,* XIV, 25). Spotkałem to nazwisko także w *Dzienniku Wileńskim.* Prof. Capelli ogłosił tam *Wiadomość o życiu i pismach Hrabiego Wiktora Alfieri da Asti.* Wspomniawszy o nieżyczliwym przyjęciu przez krytykę pism Alfieriego, dodaje: „Należy jednak rozróżnić uwagi posłane autorowi od sławnego Cesarotti, nauczyciela w Akademii Padewskiej i od Raniera Calzabigi. Sam Alfieri, umyślnie pisanym listem, prosił tych dwóch mężów o zdanie, które oni wynurzyli w sposobie godnym tej sławy, którą sobie sprawiedliwie między uczonymi zyskali. Alfieri korzystał z niektórych ich uwag w powtórnym trajedyj wydaniu". *(Dziennik Wileński,* 1806, czerwiec, str. 285). Bezimienny autor wstępu do przeróbki tragedii Alfieriego *Wirginia,* dokonanej przez Alojzego Felińskiego, parę razy powołuje się na autorytet Calzabigiego: „Kalsabidzy, Sysmondi i inni zarzucają Alfieriemu..."; „Kalsabidzy tak pisze (o *Wirginii*)..."; „Przytacza jeszcze Kalsabidzy..." (A. Feliński: *Pisma własne i przekładania wierszem,* t. II, W-wa, 1821, str. 161, 165, 168). Nie było to nazwisko obce pisarzom i krytykom polskim. Warto dodać, że libretto do *Orfeusza i Eurydyki* ukazało się w Warszawie w języku włoskim i francuskim (1776 i 1789) i po polsku (1784). Znam druki z 1784 i 1789 — brak na nich nazwiska Calzabigiego. Wydanie z 1776

podaję według Estreichera (XXIII, 421). Libretta z 1776 i 1789, tłoczone po włosku i francusku, są pamiątką przedstawień opery Calzabigiego-Glucka w rocznicę koronacji króla Stanisława Poniatowskiego.

Sądy Calzabigiego, podobnie jak jego libretto, anonimowo krążyły po Polsce i przyczyniały się do urabiania smaku. W *Kalendarzu teatralnym, dla powszechnej narodu polskiego przysługi danym na rok przestępny 1780* (Warszawa, 1779) znajdujemy następujące zdanie o Metastasiu: „opery od niego pisane są prawdziwe tragedie, co do ułożenia i reguł dramatycznych; przydawszy im styl tragedii z najpiękniejszymi pójść mogą w porównanie" (cyt. wg L. Bernackiego: *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta.* Lwów, 1925, I, 178). Jest to jedna z tez Calzabigiego ze wstępu do dzieł Metastasia. Warto także przytoczyć sąd A. K. Czartoryskiego o Metastasiu: „Nie wiem, czy Opera nie zbliża się najbardziej do tragedii u starożytnych. To pewna, że chóry wchodziły w nią jak u Greków tak u Rzymian i że muzyka popierała deklamacje, co wychodzi na *recitativo* Oper. Przyjemność włoskiego języka, sposobność tego narodu do muzyki i poezji wielkie dla nich temu rodzajowi reprezentacji dodawała powaby. Metastasio żyjący dotąd w Wiedniu wszystkich w nim autorów przeszedł" (Przedmowa do *Panny na wydaniu.* Warszawa, 1774, str. 47).

Nazwisko generała ziem podolskich łączy się z kultem Metastasia w Polsce. Wiadomo od dawna, że Puławy odegrały znaczną rolę w przygotowaniu przejścia od literatury Stanisławowskiej do romantyzmu. Ludwik Dębicki dzielił nawet pisarzy drugiej połowy XVIII wieku na dwie grupy. Węgierski i Trembecki, a można by jeszcze dodać Krasickiego, to nurt racjonalistyczny. Młodsze zaś pokolenie, Kniaźnin, Karpiński, Zabłocki, Woronicz i Niemcewicz — ściślej lub luźniej związani z Puławami — przedstawiają pierwiastki patriotyczne, religijne i uczuciowe. *(Puławy.* Lwów, 1887, I, 156). Dwór królewski, to na ogół francuszczyzna. Puławy, to sfera kulturalnych wpływów włoskich, niemieckich i angielskich. O Puławy zawadził orientalizm, odrodzenie litewszczyzny, archeologia słowiańska (Zorian Chodakowski), historyzm i słowianoznawstwo, lingwistyka (Linde) i filologia klasyczna (Grodek). To jest gleba pod romantyczny siew. Ostatni szczegół, nazwisko Grodka, wytycza nadto szlak promieniowania Puław, dla naszych rozważań nader ważny: na uniwersytet wileński, którego światłym i troskliwym kuratorem zostanie ks. Adam Jerzy Czartoryski, generałowicz ziem podolskich.

Nadworny poeta Czartoryskich, Kniaźnin, tłumaczy, przerabia i naśladuje Metastasia. Przy *Temistoklesie* czytamy, że jest to „trajedia z opery Metastazego". Kniaźnin przekłada jego sławną canzonettę *La libertà. A Nice.* Ten wiersz wywarł pewien wpływ na oryginalną erotykę naszego poety, podobnie zresztą jak na wielu poetów za granicą; Kniaźnin znał lirykę Metastasia z francuskiej, popularnej w XVIII wieku antologii poezji miłosnej i sielankowej Moutonneta de Clairfons, gdzie pieśń Metastasia ma tytuł *La liberté ou la parfaite indifférence* (por. Ludwik Kalisz: *Pamiętnik Literacki,* 1925, str. 51—2).

Dodajmy, że latynistom, jakimi byli poeci Stanisławowscy, nie przychodziło trudno czytanie i rozumienie łatwego i słownikowo dość ubogiego Metastasia.

Przeciw pochopnym uogólnieniom na temat Kniaźninowych przeróbek z Metastasia wystąpił Z. S. Polakowski dowodząc, że *Hektor* Kniaźnina ma za źródła *Iliadę*, *Eneidę* i *Odprawę posłów greckich* (*Spraw. dyr. gimn. w Złoczowie*, 1910). Wysunięcie jednak Seneki jako wzoru formalnego jest dość dowolne. Autor podziwia bogactwo metryczne w *Hektorze*, nie dostrzega przecież, że chóry Kniaźnina przypominają ulubione formy Metastasia: łączenie dziesięciozgłoskowca (5 + 5) z ośmiozgłoskowcem (5 + 3). Nawiasem mówiąc badacze wersyfikacji polskiej uważają ten podział ośmiozgłoskowca za ludowy: „Ale podział 5 + 3 to nie przypadek — pisze Jan Łoś — ani skłonność ogólna; to właściwość w naszej poezji indywidualna, dzielona z Trembeckim przez Karpińskiego, a potem i innych poetów, naśladujących tę manierę. Ma to szczególne znaczenie w naszej wersyfikacji, gdyż dotychczas znaleźliśmy ten typ wiersza (5 + 3) wyłącznie tylko w poezji ludowej" (*Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, str. 148). Gdyby Łoś znał formy metryczne występujące w operze włoskiej oraz budowę stroficzną arii, canzon i kantat Metastasia, to byłby ostrożniejszy w swych wnioskach o polskiej metryce w wieku XVIII.

Za interesujące zagadnienie z dziejów wiersza można uważać takie fakty, jak pojawienie się dwudzielnego dziesięciozgłoskowca (tzw. wiersz logaedyczny) w różnych epokach w podobnych formach literackich: w chórze *Odprawy posłów greckich* „O białoskrzydła morska pławaczko" i u Metastasia, czyli w dwu fazach odrodzenia starożytności, w Renesansie i w wieku Oświecenia i u dwu twórców wykształconych na wzorach klasycznych i świadomie nawiązujących do antycznych form teatralnych. Wspominam o tej zbieżności dlatego, że przy chórach Kniaźninowego *Hektora* mogą wchodzić w rachubę oba wzory: Kochanowski i Metastasio. W związku z tym przypominam, że sielankowy, w stylu Metastasia, wiersz Cypriana Godebskiego pt. „Cyfra na jaworze" ma tę samą budowę:

Rozkoszne niegdyś miejsca, ozdoby
Cóż wam dziś daje postać żałoby?

(*Dzieła*, Warszawa, 1821, cz. II, 438).

Ignacy Chrzanowski podawał ogólnikowo w swej *Historii literatury polskiej*, że Kniaźnin miał „poczucie piękna wykształcone na poezji francuskiej, włoskiej, ale głównie na starożytnej". Historycy literatury wymieniają zwykle Metastasia przy *Matce Spartance* Kniaźnina, jako wzór formalny, co czyni wrażenie, jakby tylko do tego szczegółu ograniczał się wpływ jednego z najbardziej popularnych i najszerzej znanych w Europie twórców XVIII stulecia, autora spektakli świeckich i religijnych (M. Szyjkowski w *Dziejach literatury pięknej w Polsce*. Kraków, 1935—6, cz. II, 342; Cl. Backvis *Stanislas Trembecki*. Paris 1937, str. 214; J. Krzyżanowski *Historia literatury polskiej*, str. 392). Wpływ Metastasia na prostotę, uczuciowość, sielankowość i „muzyczną" bu-

dowę wiersza Kniaźnina i Karpińskiego, podobnie jak na gładkość i elegancję Krasickiego, zdaje się nie ulegać wątpliwości.

Karpiński słynie jako poeta serca, czuły śpiewak miłości i mistrz sentymentalnej sielanki. Przypomnijmy, że są to tytuły, z którymi do historii literatury powszechnej przeszedł Metastasio. Jego wyraz uczuciowy podziwiał, nie wiadomo czy szczerze, Wolter *(Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne)*. Rousseau nazywał go „le seul poëte du coeur"; Stendhal w *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase* określał go wręcz symbolistycznie: „le poëte de la musique" *(Oeuvres complètes.* Paris, 1914, III, 328). Podjął to Romain Rolland: „le plus musical qui fût jamais" *(Op. cit.,* 153). Nie odbiega od tych pochwał formuła historyków literatury: „molcendo i cuori parlasse al cuore" (d'Ancona-Bacci IV, 157).

Ta cecha zapewne zbliżała Karpińskiego do Metastasia. Brak nam dziejów Metastasia w Polsce. Nie znamy rozwoju poetyckiego Karpińskiego, jego studiów i lektur poetyckich. Monografista autora sielanek, K. M. Górski, uważa iż poza ogólnym wpływem Rousseau'a trudno wykazać źródła natchnień śpiewaka Justyny *(Pisma literackie,* 1913, str. 279). Parę uwag ogólnych, do których muszę się tutaj ograniczyć, pozwoli rozszerzyć tę sferę wpływów. Niesłychanie ważną rzeczą w badaniach historyczno-literackich są szlaki kulturalne. Studia nad XVIII wiekiem zbyt jednostronnie trzymały się dróg do Paryża i Londynu. Na uwagę zasługuje też kierunek wojażu Karpińskiego: Wiedeń, który był wówczas centrum muzycznym i operowym oraz poważną placówką kultury włoskiej. Pierwszy tomik wierszy Karpińskiego ukazał się w r. 1780. Pobyt w Wiedniu przypada na rok 1770-1. Są to lata sławy Metastasia, przebywającego stale w Wiedniu, i reformy operowej Calzabigiego — Glucka. K. M. Górski zastanawiał się, jakich autorów dramatycznych mógł poznać Karpiński w teatrach wiedeńskich *(Op. cit.,* 387—8). Opery zaś, tej ważnej dla XVIII wieku formy dramatycznej, nie bierze wcale pod uwagę! Wątpliwe, czy Karpiński, nie znając języka niemieckiego, chodził na Lessinga. Jako dobry latynista i miłośnik śpiewu mógł odwiedzać operę; mogła go ona zajmować swą barwnością i przepychem widowiskowym, do którego przywykł w Polsce, jako widz różnych magnackich uroczystości rodzinnych, ślubów, pogrzebów, sejmików, wyborów, zjazdów i inauguracji, czego obrazy zostawił w *Pamiętnikach.* Z dziełami Metastasia mógł się też zapoznać w kraju — teatry szkolne grywały go po łacinie.

Sielanki Karpińskiego należą do kręgu wpływów Metastasia. K. M. Górski powiada, że bohaterowie Karpińskiego noszą imiona ze współczesnej francuskiej i niemieckiej idylli *(Op. cit.,* 343); przeocza fakt, że zjawiająca się u Karpińskiego podobnie jak u Węgierskiego *Nice* jest imieniem rozsławionym przez Metastasia. Nie ulega wątpliwości, iż wzorów do sielanki dostarczyły kantaty i canzonetty Metastasia lub jego tłumaczy i naśladowców. Kantaty i canzonetty — to świat Metastasiańskiego wdzięku, zgrabnego komplementu *(La scusa),* sielankowego liryzmu *(Il sogno),* barokowej dialektyki uczuć („io trovo Esca all'incendio mio" w *Il primo amore),* nieśmiałości, drżenia, obawy, kaj-

dan miłosnych, mąk zazdrości, przelotnych łask i długich narzekań — „*Nice crudele, Nice tiranna, Nice ingrata!*" *(Il consiglio, La gelosia)*. Wiele z tych motywów należy do żelaznego repertuaru poezji miłosnej i sielankowej. Weźmy takie pisanie imion na korze drzew! Ile przepięknych wariantów na temat rośnięcia tych imion razem ze wzrostem drzewa albo ginięcia śladów na korze z upływem lat zna literatura! Z sielanki i pieśni ludowej przejęła ten szczegół także powieść *(Złodziej* Leonowa). Albo jaką karierę literacką zrobiło spostrzeżenie psychologiczne, że opór kochanki się zmniejsza w chwili niebezpieczeństwa lub zaburzeń atmosferycznych — od *Wertera* do noweli Stefana Zweiga *Kobieta i krajobraz*! Za interesującą paralelę trzeba uważać fakt, że wątki te, które się stały przedmiotem osobnych kantat Metastasia *(La tempestà, Il nome)*, występują również u Karpińskiego. Za syntezę stylu sielankowego uważać można jego wiersz *Przypomnienie dawnej miłości*, zaczynający się od słów:

Potok płynie doliną,
Nad potokiem jawory.

Wiersz Metastasiański, umiejętnie kojarzący różne wątki sielankowe, zakończony melancholijnym kontrastem:

Potok, drzewa zostały,
Ciebie niemasz, Justyno!

Mistrzem takich lirycznych kadencji był Metastasio, np. w *Il sogno:*

Partì con l'ombra, è ver,
L'inganno, ed il piacer;
Ma la mia fiamma, oh Dio!
Idolo del cor mio,
Con l'ombra non partì.

(Opere, XII, 183).

Niepokój i nerwowość pasterki z *Laury i Filona* lepiej się rozumie w świetle „barokowej" psychologii uczuć pasterzy Metastasia; podobnie takie wykwinty, jakie spotykamy w wierszu *Pasterz do owieczki straconej*, gdzie zguba została nazwana „duszą mojej duszy" — taki sam zwrot mamy w *Alceście* Karpińskiego (w *La primavera* Metastasia, który wzorował się na liryce starożytnej i barokowej, mamy „l'alma del mio cor"). Zagadką dla badaczy był uroczy wiersz Karpińskiego *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*. Opierając się na *Pamiętnikach* poety, uważano ten wiersz za pierwocinę poetycką, która zdumiewała swą dojrzałością. „Jest to poemat osnuty na uczuciu — pisze K. M. Górski — nie na koncepcie, a powstaje jednakże w Stanisławowie, w jezuickiej szkole, między rokiem 1755 a 1760, kiedy się jeszcze nikomu nie

śniło ani o poprawnych wierszach Krasickiego lub Trembeckiego, ani o miękkim uroku miłosnych poezji Kniaźnina" *(Op. cit.*, 331).

Czas powstania utworu zupełnie niepewny, albowiem chronologia *Pamiętników* Karpińskiego często zawodzi. Forma wskazywałaby na przynależność do cyklu sielanek. Dojrzałość i osobliwość tego wiersza, w którym nie brak pierwiastków osobistych, tłumaczyć można również wzorem Metastasia. Na kontraście odradzania się wiosennej przyrody i swej martwoty z powodu obojętności dziewczyny oparł Metastasio canzonettę *La primavera* (1719). Oto jej początek:

Già riede primavera
Col suo fioritto aspetto;
Già il grato zeffiretto
Scherza tra l'erbe e i fior.
Tornan le fronde agli alberi,
L'erbette al prato tornano,
Sol non ritorna a me
La pace del mio cor.

Poeta wylicza dalsze cuda wiosny i odradzania się życia w przyrodzie, by wrócić do pierwszej refleksji:

E tu non curi intanto,
Fille, di darmi aita.

(Opere, X, 355—7).

Mamy tu do czynienia z pewnym schematem wiersza wiosennego; schemat ten nie polega na analogii rozkwitu przyrody i budzenia się uczuć; jest to schemat inny, kontrastowy, rzadszy. Na nim oparł swą canzonettę Metastasio. Tego, co jest pomysłem poetyckim w wierszu *Do Justyny*, nie można uważać za własność Karpińskiego. Jeśli jednak idzie o wykonanie, to utwór polski, jako bardziej zwarty, góruje nad młodzieńczą *Wiosną* Metastasia. Ten sam schemat znajdujemy w IX sielance Naruszewicza pt. „Oczekiwanie na towarzyszów"; mam na myśli ustęp liryczny zaczynający się od słów:

Czy na ozdobę tego kącika
Całą natura władzę wywiera...

Zwróćmy uwagę, że i tu występuje Metastasiański wiersz logaedyczny!

Karpiński przedstawia podobny typ poety-pieśniarza, co Metastasio. Nie tylko dorabiał słowa do melodii *(Pieśń dziada sokalskiego)* lub tworzył z myślą o śpiewie *(Pieśni nabożne)*, lecz także pokusił się o dramat muzyczny: napisał jednoaktową operę. Wydaje mi się dla naszych rozważań szczegółem godnym podkreślenia, że wybrał sobie temat, który chlubnie zapisał się w dziejach opery: *Alcestę!*

Zatrzymałem się przy Karpińskim, bo liryka jego wywarła wpływ na młodego Mickiewicza.

Jeszcze większą niespodziankę gotuje nam głośny artykuł Theatralskiego z *Monitora* (1766), pierwsza w Polsce krytyka jedności miejsca i czasu w tragedii. W szkicu Theatralskiego uderza podważenie reguł od strony psychologicznej, próba analizy czasu widowiskowego i widowiskowej przestrzeni. Przypominam najważniejszy ustęp:

„Nie jest to prawda, ażeby reprezentacja dramatyczna mogła być od kogo poczytana za akcję rzeczywistą. Zarzut fundujący się na niepodobieństwie przepędzenia pierwszej godziny w Aleksandrii, a drugiej w Rzymie, rozumie, że słuchacz po odsłonieniu teatrum jest w Aleksandrii i że idąc do komedialni odprawił drogę do Egiptu, a żyje za czasów Kleopatry i Antoniusza. Kto by miał tę fałszywą imaginację, mógłby ją zapewne i dalej pociągnąć. Jeżeli bowiem może mniemać, że tej godziny znajduje się w pałacu Ptolomeuszów, czemuż nie może mniemać, iż za pół godziny znajduje się u portu w Aktium? Jeśli słuchacz raz sobie może wyperswadować, że się dawno zna z Aleksandrem i Cezarem; jeśli salę oświeconą może mieć za równinę farsalską albo za brzegi Graniku, trzeba żeby był w niejakimści zapomnieniu siebie samego, niepodlegającym rozumowi i prawdzie: nie ma przyczyny, dla której by rozum tak wyniesiony myślił o liczeniu minut, albo żeby mu jedna godzina nie mogła się zdawać wiekiem. Ale w rzeczy samej tak jest, że słuchacze są przy swoich zmysłach i rozumie, że teatrum jest teatrum, a aktorowie są aktorami tylko... Jako miejsce tak i czas myśl ludzka według upodobania swojego może rozciągnąć. Największa część czasu między aktami upływa; jeśli przygotowanie na wojnę przeciw Mitrydatowi w 1-szym akcie czyni się w Rzymie, wojny koniec w ostatnim akcie może być reprezentowany w Poncie, Bityni lub Kappadocji. My to znamy, że nie masz ani wojny, ani przygotowania, że nie jesteśmy ani w Rzymie, ani w Poncie, że ci na których patrzymy nie są ani Mitrydates ani Lucullus".

Piotr Chmielowski uważał za źródło Theatralskiego przedmowę Samuela Johnsona z 1765 do dzieł Szekspira. (*Pamiętnik Literacki*, 1902, str. 59—61 i *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*. Warszawa, 1902, str. 92). Porównanie Theatralskiego z Johnsonem nie zostawia wątpliwości: mamy nawet zgodność frazeologiczną. Nic zresztą dziwnego. Wśród ogłoszonych przez L. Bernackiego *Materiałów do życiorysu i twórczości Ign. Krasickiego* znajduje się ułomek brulionu artykułu z *Monitora*, gdzie autor wymienia wyraźnie Johnsona (*Pamiętnik Literacki*, 1933, str. 404). Do ciekawszych i szerszych wniosków jednak wiedzie zestawienie argumentacji Johnsona z omawianym wstępem Calzabigiego, który ukazał się na dziesięć lat przed rozprawą krytyka angielskiego. Okazuje się, że te same dowody zna także Calzabigi:

„In oltre in qualunque più austera tragedia questo inconveniente di far passaggio da un luogo in un altro ammettere necessariamente si deve poichè all'alzarsi del panno del teatro si guidano'gli spettatori in un istante o alla sala, o alla piazza, o al cortile, che la scena rapresenta. Ma se una volta al

principio della tragedia si ha egli da tollerare, qual ragion vuole, che replicatamente non si supporti ad ogni atto, ad ognuna delle nostre ripetute mutazioni, quand tempo maggiore per ciaschedun de' successivi cambiamenti non bisogna di quello, che pel primo, e indispensabile si permette?" (XI—XII).

Nie zajmujemy się tutaj oryginalnością poglądów Calzabigiego. Wystarczy stwierdzić, że te same argumenty przed Johnsonem można było znać w Polsce z przedmowy do Metastasia. Porównawszy wstęp Johnsona ze wstępem Calzabigiego można powiedzieć, że wprawdzie Szekspir i obrona jego dramaturgii oddziałały ożywczo na myśl krytyczną i rozwój literatury, to jednak sam Szekspir korzystał z dowodów, jakie wymyślono dla uzasadnienia wolności oper i melodramatów i że pośrednio nawet przez szekspirologię wpływała na nas metastasiologia!

Zagadnieniem teatralnego czasu i przestrzeni zajmował się także Metastasio. W *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile* udowadniał, że dramatyczne jedności polegają na nieporozumieniu. Czas trwania przedstawienia nie może być miarą czasu dramatycznego. Teatr przedstawia następstwo zdarzeń, dlatego twórca musi swobodnie gospodarzyć czasem i przestrzenią. Metastasio porównuje z tego powodu teatr do malarstwa, podobnie jak porównywano wówczas poezję z malarstwem. Przypomnijmy, że ruchomym obrazem, a więc jakby filmem, nazwał teatr Diderot we wspomnianym liście do M-me Riccoboni: „Le théâtre est un tableau, mais c'est un tableau mouvant dont on n'a pas le temps d'examiner les détails". *(Oeuvres complètes,* Paris, 1875, VII, 398). W tym zdaniu mamy zalążek niektórych problemów Lessingowskiego *Laokoona.*

W piątym rozdziale *Estratto* Metastasia znajdujemy ten sam argument psychologiczny, to samo odwołanie się do wyobraźni widza, która odpowiada wyobraźni twórcy, czyli tej cudownej władzy („magicą facolta"), co pozwala autorowi w jakiejś scenie zamienić w pałac albo w ogród tę samą ilość płótna i drzewa, która w scenie poprzedniej była portykiem albo forum: „e che codesta magica facolta, della quale essi fanno uso nel corso d'un dramma, è quella istessa istessissima, della quale si valgono da bel principio, senza che nè pure il loro rigido riformatore medesimo se ne risenta, quando su l'incominciar d'una rappresentazione drammatica, han trasformato le tavole d'un teatro di Parigi o di Londra in un portico o in una piazza o di Tebe o d'Atene.

Ma le tavole che formano ne' teatri un palco di trenta o quaranta piedi di latitudine non si trasformano immutabilmente all'aprirsi della scena nella piazza di Tebe o nel tempio di Delfo come decisivamente d'Aubignac asserisce; esse rimangono sempre quelle tavole medisime che furono destinate dal legnajuolo a sostenervi diversi quadri, che vuole esporvi sopra, l'un dopo l'altro, il poeta". *(Opere.* Venezia, 1781—3, t. V, XVI, 113).

Estratto Metastasia ukazało się po raz pierwszy w wydaniu paryskim 1780—2, ale pracował nad nim autor od dawna. W liście do ks. Aurelii d'Este Gambacorta z 1716 roku bronił zmiany miejsca i swobody pisarza odnośnie do pogodnego rozwiązywania tragicznej fabuły, co było przeciwne poetyce klasycystycznej, która przestrzegała czystości gatunków (por. L. Russo. *Op. cit.*,

15 i 216—17). Wzmiankę z listu do Calzabigiego, że Arystoteles nie podał przepisu jedności miejsca, znajdziemy rozwiniętą w *Estratto* (w wyd. cyt. XVI, 115). W rozdziale V *Estratto* mamy bogaty zbiór przykładów z tragików i komediopisarzy greckich i rzymskich, na dowód, że starożytni nie zawsze zachowywali jedność miejsca i, co za tym idzie, czasu. Recytatywy i arie są niewątpliwie monodiami starożytnych — „che sono indubitamente i cantici, o sian m o n o d i a e degli antichi" (XVI, 290).

Rzecz prostá, że poglądy Metastasia w chwili ich ogłoszenia nie przynosiły nic nowego. Calzabigi, który nie uważał się za pierwszego, wyprzedził go o dwadzieścia kilka lat! Ważne jest to, że Metastasio przez całe życie zajmował się tymi zagadnieniami i roztrząsał je ze znajomymi pisarzami, krytykami, muzykami, aktorami i mecenasami, czego ślady pozostały w listach, i, co jeszcze ważniejsze, że tworzył według tych rewolucyjnych zasad. Opóźnienie Polski w pochodzie literacko-kulturalnym sprawiło, że jego idee dramatyczne oraz pomysły, zawarte w przedmowie Calzabigiego, były aktualne nie tylko pod koniec XVIII wieku, lecz jeszcze w czasie uniwersyteckich studiów Mickiewicza.

Niektóre zresztą uwagi Calzabigiego wyprzedzają analogiczne spostrzeżenia Diderota, jak uzależnienie prawidła o jedności miejsca od technicznych możliwości zmian dekoracji. *(Dorval et moi).* Pewne myśli, a nawet zwroty frazeologiczne Johnsona-Theatralskiego, są wspólnym dobrem pisarzy zajmujących się teatrem i znajdziemy je także w *Dorval et moi,* które to rozważania ukazały się po przedmowie Calzabigiego (por. *Oeuvres complètes,* VII, 88).

Nie będziemy się dziwić, że Mickiewicz w 1818 radził Zanowi zapoznać się z przedmową Calzabigiego do dzieł Metastasia, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że w parę lat potem Stendhal (1823—5) w studium *Racine et Shakespeare* odsyłał czytelników do analizy teatru greckiego, jakiej dokonał Metastasio w *Estratto* i że sekretarz Akademii, Auger, w głośnym wystąpieniu przeciw romantyzmowi wymieniał Johnsona, Metastasia, Viscontiego i Schlegla jako tych, którzy „ont publié des vérités, hélas! trop claires aujourd'hui, sur le r o m a n t i s m e en général et en particulier sur la nature de l'illusion théâtrale" (Stendhal: *Oeuvres complètes,* Paris, 1925, XVI, 39 i 59—60). W ten sposób Metastasio został *ex cathedra* mianowany jednym z prekursorów romantyzmu.

VII

Metastasio cieszył się w Polsce dużą sławą. Fr. Ksaw. Dmochowski wymienia go obok Szekspira, Moliera, Corneille'a, Racine'a i Woltera. W projektowanym puławskim panteonie literatury Metastasio miał zajmować miejsce między Anakreontem i Tassem (list ks. Izabelli do Delille'a, por. *Pisma* Alojzego Felińskiego. Warszawa, 1816, I, 379). Przez pół wieku grają go teatry szkolne w Polsce po włosku i po łacinie (w niektórych sztukach jego występował przyszły król Stanisław August), pańskie teatry pry-

watne, teatr królewski i scena narodowa. Wśród przedstawień nie brak utworów religijnych Metastasia. Grają je nie tylko sceny klasztorne. Oratorium o Męce Pańskiej wykonują w roku 1784 na zamku królewskim (St. Windakiewicz: *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*. Kraków, 1921, str. 67—9; L. Bernacki: *Op. cit.*, II, 375; *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. II, 326 i 329—30). Wielokrotnie tłumaczono w XVIII wieku dzieła Metastasia na język polski. Mógł je czytać Mickiewicz w wydawnictwie *Teatr Polski, czyli zbiór kommedii, drammy, tragedii, z najsławniejszych autorów francuskich tłumaczonych i przez aktorów polskich na teatrze Warszawskim granych*. Trzy misteria biblijne wydano w 1782 r. w Supraślu pt. *Dzieła święte wybrane z dzieł Piotra Metastazego (Śmierć Abla, Joasz król Judzki, Izaak figura Odkupiciela)*.

Krasicki przyznawał Metastasiowi pierwsze miejsce w rodzaju operowym *(O rymotworstwie i rymotworcach)*. J. K. Czartoryski był zdania, że przeszedł w nim wszystkich (Przedmowa do *Panny na wydaniu)*. Krasicki cytuje Metastasia w *Nowym Roku*, kończąc jego wierszami swe rozważania. Wysoko cenił go L. Osiński: „Nikt może w tej krainie, po Torkwacie Tassie, nie połączył świetniejszej imaginacji z mocą i szlachetnością myśli, nikt nie miał większej siły w uczuciach, większej ogłady i wdzięku w wymowie, jak ten autor dwudziestu kilku dzieł dramatycznych, między którymi ma się czym pochlubić bohaterska tragedia" *(Dzieła Ludwika Osińskiego*. Warszawa, 1861, II, 285). Zachęcać mógł do poznania Metastasia Sismondi, na którym podobnie jak na Gingueném opierał się w swych wykładach prof. Capelli w Wilnie. Sismondi polemizuje ze zdaniem Włochów, uważających Metastasia za twórcę tragicznego (nazywano go „włoskim Sofoklesem"); operę uważa trafnie za produkt mieszany, powstały z naśladownictwa tragików greckich, teatru francuskiego i hiszpańskiego oraz sielanki włoskiej; dziełom Metastasia przyznaje siłę budzenia oszałamiających wrażeń *(Die Literatur des südlichen Europas*, Leipzig und Altenburg, 1816, I, 555 i 559).

Pochwały polskie są echem europejskiej sławy Metastasia. Przypomnijmy, że Wolter w *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* powiedział, iż artyzm słowa niektórych „tragédies-opéras" Metastasia równa się najpiękniejszym ustępom Horacjańskim. O dwu zaś scenach z *Łaskawości Tytusa* pisał, że można je zestawić z tym wszystkim, co Grecja ma najwyborniejszego, jeśli w ogóle nie przewyższają dzieł starożytnych. Od czasów greckich i rzymskich tylko Addison i Metastasio osiągnęli ten wysoki stopień poetyczności, elegancji i namiętności. A wreszcie hołd w ustach Francuza najwyższy i Metastasiowi zapewne najmilszy: „ces deux scènes, dignes de Corneille quand il n'est pas déclamateur et de Racine quand il n'est pas faible". *(Oeuvres complètes*, IV, 490—2). Stendhal pisał w 1814 roku o Metastasiu „il a égalé Shakespeare et Virgile et surpassé, de bien loin, Racine et tous les autres grands poètes". A dalej czytamy, że takiej czystości i ścisłości myśli poetyckiej próżno szukać u Dantego, Petrarki, Bojarda, Ariosta i Tassa. O wspomnianej canzonetcie *La libertà*. *A Nice* powiada, że nie istnieje nic podobnego

w żadnym języku i że ani Anakreont ani Horacy nie napisali nic równie pięknego *(Oeuvres complètes*, III, 332 i 357—8).

Luigi Russo próbował wyjaśniać bohatersko-bukoliczny charakter twórczości Metastasia dekadencją osiemnastowiecznego społeczeństwa. Marzenie o heroizmie w sielankowych rozmiarach odrywało od życia rzeczywistego i pozwalało się łudzić słabym moralnie ludziom, że są zdolni do wielkich przeżyć. Te dyspozycje dziejowe miały się stać przyczyną sukcesu Metastasia; sztuka jego schlebiała moralnemu dyletantyzmowi epoki *(Op. cit.*, 125—6, 202 i 207). Jest to niewątpliwie uproszczenie zagadnienia, wiadomo bowiem, że wątki bohaterskie, w antycznym przebraniu, występują w drugiej połowie XVIII wieku i z początkiem XIX wieku także w funkcji pozytywnej, tyrtejskiej (w agitacji politycznej i myśli odrodzeńczo-narodowej). Poza tym trudno uznać powtórny rozkwit klasycyzmu — z czym łączył się w Europie kult bohaterskich postaci starożytności — za objaw upadku i schyłkowości. W pewnym jednak sensie Russo ma rację; jego uwagi podyktowane refleksją nad położeniem Włoch mogą się odnosić równie dobrze do ówczesnych stosunków polskich i częściowo tłumaczyć powodzenie Metastasia nad Wisłą, gdyż sytuacja polityczna i społeczna obu krajów, ich rozbicie, słabość i martwota polityczna w XVIII wieku były dość podobne. Gest patetyczny i frazes krasomówczy przykrywał ubóstwo duchowe i nędzę moralną. Arkadia odwracała myśl od nieuchronnej Cheronei. Nurt jednak patriotyczny u nas zabarwiał się także antycznie: od *Matki Spartanki* Kniaźnina do *Demostenesa* Mickiewicza. Niezłą tradycją była *Odprawa posłów greckich* Kochanowskiego. Sen helleński Byrona stał się rzeczywistością w powstaniu greckim, a jego wiersze o Salaminie i drugim Temistoklesie nie dawały spać Słowackiemu-poecie.

Wspomniałem już, że wzięcie Metastasia w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku ma swoje powody ściśle literackie: Metastasio był przedstawicielem nowego stylu uczuciowego. W przeciwieństwie do formalnie i treściowo statycznych wierszy pseudoklasyków poezja Metastasia żyje. Kantaty jego są czymś więcej, niż przejawem stylu anakreontyczno-rokokowego; znajdziemy w nich ciekawą dialektykę uczuć, jakby zapowiedź romantycznego niepokoju serca *(La gelosia)*. Przez arkadyjczyka Metastasia dochodzi do głosu powtórna fala marynizmu; barok jednak oznacza tutaj już nową funkcję historyczno-literacką: autoanalizę i dynamikę uczuć. „Ogni amante è guerriero" — wyznaje poeta *(Opere*, XII, 181). W *Galatei* mamy sławny obraz miłości jako szaleństwa:

Goder senza speranza,
Sperar senza consiglio,
Temer senza periglio,
Dar corpo all'ombre e non dar fede al vero,
Figurar col pensiero
Cento vani fantasmi in ogni istante,

Sognar vegliando e mille volte il giorno
Morir senza morire,
Chiamar gioia il martire,
Pensare ad altri ed obliar se stesso
E far passaggio spesso
Da timor in timor, da brama a brama,
E'quella frenesia che amor si chiama.

(Opere, XIII, 17).

Inne powaby kryje w sobie canzonetta i aria Metastasia: ujmuje w nich liryczna prostota i lekkość wiersza. Trafiają się strofy o Verlainowskiej czystości i melodii, jak często podziwiana refleksja z I aktu *Siroe'* o płci słabej:

L'onda che mormora
Tra sponda e sponda,
L'aura che tremola
Tra fronda e fronda
E'meno instabile
Del vostro cuor.

(Opere, IV, 26).

Metastasio był mistrzem wiersza; zdynamizował go i rozluźnił rytmicznie w myśl swej muzycznej teorii i dla celów muzycznych. W kantatach przechodzi od „narracyjnych", długich 11-to i 13-to zgłoskowców do miar krótszych, tanecznych i lirycznych. W canzonettach i ariach spotykamy rytmy łamane, odwrócone refreny, przestawione frazy, zaczynanie wiersza od słowa lub zwrotu, którym kończył się wiersz poprzedni (ta forma uchodzi również za ludową!), słowem te cuda wersyfikacyjno-poetyckie, z którymi spoufalił nas dopiero modernizm, nie na darmo wyznający zasadę muzyczności w poezji. Nie bez znaczenia dla rozwoju form jest też fakt, że Metastasio spopularyzował oktawę *(Uczta bogów)* i tercynę *(Śmierć Katona)*; oktawę ogłosił w *Estratto* za wiersz epicki *(Opere,* XVI, 277).

Nie jedyny to zresztą jego tytuł do nowoczesności. Przez swe ścisłe rozgraniczenie poezji od prozy artystycznej, przez uznanie za istotę poezji sztuki inkantacyjnej („arte incantatrice") i nazwanie poezji pewnym rodzajem śpiewu wewnętrznego („interno canto") przypomina on teorię „poésie pure" Brémonda! „Ma non basta — czytamy o powieściopisarzu w pierwszym rozdziale *Estratto* — la sua imitazione per annoverarlo fra' Poeti: poichè se ogni specie di poesia è imitazione, ogni specie d'imitazione non è perciò poesia. Questa, per esser tale, convien che si vaglia imitando del suo essenziale distintivo, cioè dell' arte incantatrice, che obbliga le parole ad ubbidire alle leggi del metro, del numero e dell'armonia: e còmpone così una propria sua lingua ammirabile per le dificoltà, che convien superar nel formarla: e lusinghiera

e soave per quella specie d'interno canto, che dalle rigolari sue proporzioni necessariamente risulta"... (*Opere*, XVI, 25—6).

Oprócz dynamiki kantat, prostoty oraz swobody canzonett i arii, można wymienić osobisty ton, jaki się odzywa w sonetach Metastasia, jako trzeci czynnik, który pozwalał temu twórcy odegrać pewną rolę w okresie przejściowym. Sonet to jeszcze jedna forma, ulubiona w romantyzmie i modernizmie, którą uprawia zgodnie z tradycją poezji włoskiej Metastasio. Nie brak w sonetach tonów melancholicznych, np. w „Sogni e favole io fingo":

Ah che non sol quelle, ch'io canto, o scrivo,
Favole son; ma quanto temo, o spero,
Tutto è manzogna e dilirando io vivo!

(*Opere*, X, 377).

Po tej krótkiej charakterystyce poezji Metastasia nie trudno nam przyjdzie zrozumieć ukazanie się paru wierszy Metastasia w czasopismach wileńskich w ważnych dla naszego przełomu romantycznego latach 1817—1827. Utwory te oznaczają stopnie w ewolucji smaku literackiego: były jeszcze klasyczne, a zarazem już nowe. *Tygodnik Wileński* drukuje w 1817 anonimowy przekład kantaty „z Metastasio włoskiego" pt. *Zazdrość*. Jest to wspomniana *La gelosia*, oddająca falowanie uczuć zakochanego od niepewności do zaufania i z powrotem do podejrzeń (IV, 396—7). Prawda psychologiczna i dynamika uczucia zostały w tej kantacie trafnie uchwycone i świeżo wypowiedziane. *Dziennik Wileński* umieścił w 1824 roku naśladowanie canzonetty *La libertà. A Nice* pod tytułem *Obojętność* (II, 304). Autorem A. R. (Adam Rogalski?). Praca to na ogół zgrabniejsza od przekładu Kniaźnina — tytuł zdaje się świadczyć o pośrednictwie francuskiej antologii Moutonneta de Clairfons. W roku 1827 *Dziennik Wileński* przynosi wiersz Metastasia pt. *Uniewinnienie* w tłumaczeniu Maurycego Gosławskiego (II, 48). Do tego rocznika nie dotarłem. Domyślam się, że przekład to kantaty *La scusa*. Jest to utwór w stylu rokokowo-salonowym, wzór wykwintnego komplemenciarstwa; ton w poezji zdawałoby się spóźniony, a przecież pobrzmiewa on jeszcze z sonetów miłosnych Mickiewicza. Nawiasem mówiąc, Gosławski znał Metastasia w oryginale; tak by przynajmniej świadczyło motto z jego kantaty, położone na czele poematu *Podole* (1826—7).

Metastasio zaciekawia nas jeszcze z jednego powodu. Była to epoka, w której wysoko ceniono dar improwizacji. Otóż Metastasio słynął od najmłodszych lat jako nadzwyczajny improwizator, objawiając te cechy, które znamionowały uczuciowość sentymentalną i romantyczną: zapalał się głęboko, wzruszał i opadał z sił po swych popisach. Ciekawe szczegóły zawiera list Metastasia do hr. Algarotti. Już jako dziecko okazał talent improwizatorski, zdumiewając swego wychowawcę, sławnego Gravinę, i jego gości; popisy te odbijały się niekorzystnie na jego nauce i zdrowiu: „Era osservazione costante che,

agitato in quella operazione dal violento concorso degli spiriti, mi si riscaldava il capo e mi s'infiammava il volto a segno maraviglioso e che nel tempo medesimo e le mani e le altre estremità del corpo rimanevan di ghiaccio" (D'Ancona-Bacci, IV, 190; por. też Stef. Skwarczyńska: *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze. Pamiętnik Literacki*, 1931).

VIII.

Poruszone zagadnienia literackie i teatralne, związane z osiemnastowieczną teorią i praktyką melodramatyczną, były żywe w Polsce w latach studiów uniwersyteckich i artystycznego dojrzewania Mickiewicza. St. Kolbuszewski przypomniał rozprawę *O pierwszych początkach i zacności muzyki*, która ukazała się w *Pamiętniku Warszawskim* (1819). Czytamy tam i takie zdanie: „Może przyjdzie ten czas, że opera stanie się najwyższą, najszlachetniejszą sztuką, albo raczej połączeniem wszystkich pięknych sztuk razem" *(Polski teatr romantyczny*, 1931, str. 98—9). Znana jest działalność J. F. Królikowskiego i jego poglądy na prozodię polską. Estetycy niemieccy, których czytał Mickiewicz, podkreślali związek poezji z muzyką, deklamację zaliczali do sztuk muzycznych i kładli nacisk na to, że muzyka przemawia do uczucia i fantazji. Fr. Bouterwek pisał: „Zu den musikalischen Künsten muss aber ausser der eigentlichen Vocal- und Instrumentalmusik auch die schöne Declamation gezählt werden, die sich mehr oder weniger dem Gesange nähert". *(Aesthetik*, Göttingen, 1815, I, 169). J. A. Eberhard osobno omawiał deklamację, recytację i śpiewanie wierszy, jako przykład na związek muzyki z poezją *(Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*. 3 Aufl., Halle, 1790, str. 263—9). J. J. Eschenburg uczył, że muzyka ma za sferę działania uczucie i fantazję i dlatego język opery jest liryczny albo namiętny *(Op. cit.*, 303 i 307). *Śpiewy historyczne* Niemcewicza są owocem zarówno historyzmu, jak wspomnianej teorii muzyczno-poetyckiej. Smak muzyczny Mickiewicza dostarcza ciekawego pod tym względem przykładu. Nie zwrócono baczniejszej uwagi na wzmiankę z listu, pisanego jesienią 1828 z Petersburga do Odyńca, gdzie psalmy Marcella nazywa poeta swoją „najulubieńszą muzyką" (wyd. sejm., XIII, 385). Otóż ideałem artystycznym Marcella, podobnie jak Metastasia, była deklamacja muzyczna, poezja wypowiadająca się przy pomocy muzyki. Zrealizowali ten ideał Calzabigi i Gluck w swej współpracy operowej.

Zawiódł literacki dramat muzyczny, bałamutne okazały się pomysły o polskim iloczasie. Nie ożywiono tragedii greckiej. Ale rozsadzono tragedię francuską, która stanowiła potężną zaporę w rozwoju nowoczesnej dramaturgii. Nie wskrzeszono heksametru, ale śpiewane madrygały, arie i recytatywy zrewolucjonizowały wersyfikację, prowadząc do wiersza wolnego i bezrymowego. „Reimlosigkeit — powiada taki znawca historii poetyki jak Borinski — wird im Recitativ der Oper... und im Madrigale der Singspiele gestattet... Durch den Recitativstil wird eine ungemein freie Bewegung der Verse bewirkt, die bald kurz bald lang, in allen Reimgeschlechtern, als „madrigalische Ode", jeder

Nuance der musikalischen Stimmung vorarbeiten will" *(Die Poetik der Renaissance*, str. 337—8). U nas, jak wiadomo, walka o rymy męskie zaczęła się z powodu wystawionej w Warszawie *Opery włoskiej w podróży* Fioravantiego. Tłumacz tekstu, Kruszyński, użył rymów męskich, gdzie tego wymagał akcent muzyczny. Spotkało się to z krytyką. *Pamiętnik Warszawski* drukował w tej sprawie głosy za i przeciw. J. F. Królikowski posługiwał się w obronie rymów męskich dowodem muzycznym ,pisząc, że „męskie zakończenie wiersza jest w naturze muzyki" (por. Jan Łoś: *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, str. 179—82). Jeszcze szerszy zakres wpływu na rozwój literatury przyznaje muzyce De Sanctis: muzyka zmusza literaturę do przykrócenia okresów, do przytłumienia nadętości, do porzucenia peryfraz i paralelizmów, do wygładzenia, usprawnienia i uskrzydlenia mowy przez wyrzucenie balastu synonimów, omówień i przestawek. Uszy przyzwyczajone do muzycznego polotu nie mogą znieść akademickich okresów i retorycznych tyrad. „E se Metastasio è chiamato „d'vino", è per la musicalità della sua poesia, per la chiarezza, il brio e la rapidità dell'espressione" *(Op. cit.*, rozdział XX). Jednym słowem operze przypada zasługa zadania śmiertelnego ciosu stylowi pseudoklasycznemu w literaturze. Tej właśnie rewolucji dokonał Mickiewicz w *Balladach i romansach*, uważając sielanki Karpińskiego za swój wzór formalny.

Pierwotna różnica gatunkowa między tragedią i operą z biegiem czasu staje się coraz wyraźniej różnicą stylu i prądu, linią rozdziału między pseudoklasycyzmem i nowym smakiem. Mickiewicz już w młodzieńczej recenzji operetki Czeczota (1819) uświadamia sobie oba zagadnienia: szersze, wchodzące w zakres prądu literackiego, i węższe, techniczno-stylistyczne, które sformułowali Borinski i De Sanctis. Twórczość Metastasia, jak wspomnieliśmy, odznacza się uczuciowością, muzycznością, naturalnością i prostotą. Dla Mickiewicza są to pierwiastki gatunkowe, właściwe operze. „Opera — powiada — czyli jest serio czy buffo, nie wymaga ani całej mocy tragicznej, ani tyle, co w komedii, dowcipu i śmieszności. Ale z drugiej strony głęboka serca ludzkiego znajomość, wielka nauka, często liryczny zapał, a prawie zawsze naturalność i prostota, obeznanie się z muzyką, jako główną w operach sztuką, której poezja towarzyszy tylko — oto są przymioty, każdemu opery (rodzajowi) nieodbicie potrzebne" (wyd. sejm., V, 230). Cecha indywidualna Metastasia została tu uogólniona. Wiadomo, że opera przed Metastasiem i przed Gluckiem-Calzabigim nie była ani prosta, ani naturalna. Sulzer zapoznał Mickiewicza z nową, rewolucyjną koncepcją literacką opery — w ten sposób można wytłumaczyć literacką owocność tych nowych pojęć dla rozwoju poety. Poprzestawanie na Sulzerze jako na źródle poglądów Mickiewicza, bez szerszej genealogii kulturalno-literackiej wiadomości zawartych w eklektycznym dziele szwajcarskiego estetyka, nie prowadzi do poznania właściwych sił prądotwórczych.

W reformie opery, przeprowadzonej w zakresie libretta przez Metastasia i Calzabigiego a w dziedzinie literacko-muzycznej przez Calzabigiego i Glucka, były zawarte pierwiastki wrogie stylowi pseudoklasycznemu. Mówi o nich De Sanctis. Historia literatury w tym wypadku tylko potwierdziła trafność arty-

stycznych założeń Metastasia i Calzabigiego. Sulzer także w tej sprawie był niezłym informatorem, skoro Mickiewicz przygania retoryce Czeczota: „Takie epigramatyczne inwersje, jako i wszelkie rozumowe rozprawiania, z opery wygnane być powinny, bo w sobie nic namiętnego, a stąd i nic muzycznego nie mają" (wyd. sejm., V, 235). Z tego samego powodu w liście do Czeczota z 1823 krytykuje *Śpiewy historyczne* Niemcewicza (wyd. sejm., XIII, 219).

Podkreślam znajomość nowej koncepcji operowej u Mickiewicza, ponieważ równocześnie spotykamy się w Polsce z koncepcją tradycyjną opery, jako widowiska fantastyczno-sensacyjnego. Ścieranie się obu koncepcji na tle rozkwitającego ruchu romantycznego daje u nas zabawne przykłady pomieszania pojęć. W przedmowie Edwarda Lubomirskiego do polskiego przekładu *Fausta* A. Klingemanna czytamy charakterystyczną uwagę: „Klingemann wtenczas wpuszcza na scenę czartów, którzy go (Fausta) szarpią i w piekło rzucają. Nie jest to godnym tragedii, zanadto nam przypomina teatra marionetek i operę *Don Juan*" (Warszawa, 1819, str. LXII). Niemniej ciekawe są określenia, jakie daje *Götzowi* i *Tassowi* Goethego Józef Korzeniowski: „pełne wdzięku i poezji opery i dramata, częścią sentymentalne, częścią w guście Leysinga" *(Kurs poezji.* Część IV. *O poezji dramatycznej.* Rozdział VI).

W Teatrze Narodowym w Warszawie, w latach 1814—1831, jak obliczył Bohdan Korzeniewski, „drama" ma 666 przedstawień, a tragedia tylko 250. *(Drama w Warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osińskiego.* Warszawa, 1934, str. 12). Jak z tego widać, jeden z głośniejszych pseudoklasyków przygotowywał publiczność teatralną do przedstawień romantycznych. Ważnego szczegółu dla smaku epoki dostarczają nam *Wspomnienia* Fr. S. Dmochowskiego, który chwaląc Osińskiego za troskę o „okazalsze ubiory, dekoracje i maszyny" powiada, że *„Machabeusze, Dziewica Orleańska, Westalka* były wystawione z okazałością, której by się nie powstydziły teatra innych stolic europejskich" (Warszawa, 1858, str. 190). Że wyposażenie techniczne jakiejś sztuki, nie mówiąc o pewnych innowacjach, nasuwało analogie operowe, mamy przykład także u Lessinga, który z powodu *Semiramidy* Woltera napisał: „Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordet so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist" *(Hamburgische Dramaturgie,* 10-tes Stück).

Mickiewicz w recenzji operetki Czeczota *Małgorzata z Zębocina* wykazał znajomość poetyki operowej; wywodzi tam, zgodnie z obowiązującymi wówczas poglądami, pochodzenie opery, jako złożonego gatunku dramatycznego, z dwu starszych, prostych form literackich: epiki i liryki. Dla naszych rozważań szczegóły świadczące o zajmowaniu się przez poetę sprawami genetyczno-formalnymi są ważniejsze od samej znajomości techniki „dramatu muzycznego", śladów wpływu libret operowych lub reminiscencji z modnych operetek, komedio-oper i wodewilów, na co kładły nacisk dawniejsze badania. Nie znaczy to, żeby lekceważyć te studia. Zwłaszcza poszukiwania St. Windakiewicza wykazały, jak niespodziewanie szeroki był zasięg wpływów tej formy literac-

kiej (*Prolegomena do „Pana Tadeusza"*. Kraków, 1918, str. 122—5). Pewnie, że nie są to rzeczy istotne. Ale sam fakt, że *Bigos hultajski* (1803) Jana Drozdowskiego przypomina z lekka w niektórych scenach *Dziady*, a takie komedio-opery i wodewile, jak *Okopy na Pradze* (1807) Lud. Dmuszewskiego, *Pospolite uszenie* i *Wkroczenie do Litwy* Alojzego Żółkowskiego lub opera Konst. Majeranowskiego *Kościuszko nad Sekwaną* zostawiły jakieś, choćby najdrobniejsze ślady na *Panu Tadeuszu* — jest znamienny dla literackiej atmosfery epoki. Dopiero na tym tle rozumie się takie fakty, że Mochnackiemu partie liryczne *Konrada Wallenroda* przypominały operę Weigla *Familia szwajcarska (O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (Bibl. Nar. nr 56, str. 118).

Z powodu II części *Dziadów* sporo pisano o formie operowej; nikt jednak, o ile pamiętam, nie zwrócił uwagi, że wzorów literackich mogła dostarczyć poecie także epoka Stanisławowska, choćby Fr. Zabłocki w swych przeróbkach francuskich oper *Balik gospodarski* i *Żółta szlafmyca*, gdzie mamy zaciekawiające nas u młodego Mickiewicza pierwiastki formy muzyczno-teatralnej jak pieśń (aria), duo, recitativo i gdzie nawet wiersze różnych miar przeplatają się zgoła rewolucyjnie z prozą.

Nowsze badania poszły po linii genetyczno-formalnej. Doprowadziło to do ustalenia, że II część *Dziadów* jest utworem zbliżonym do kantaty w sensie Sulzerowskim i że IV część jest próbą monodramatu, czyli sceną liryczną (Eug. Rand: *Sulzer a II-ga część „Dziadów"*. *Przegląd Humanistyczny*, 1925); St. Zeromski *Czwarta część „Dziadów" Mickiewicza monodramatem. (Ruch Literacki*, 1933, nr 9); tegoż *O muzykę do „Dziadów" Mickiewicza. (Muzyka*, 1933, czerwiec). Badania te wykazały, że „muzyczne" koncepcje ówczesnej poetyki prowadziły do stworzenia nowych form literackich. Rzeczywistością stawały się w ten sposób marzenia teoretyków. Znał je Mickiewicz choćby z Sulzera, który powtarzał powszechne podówczas zdanie, że opera może zrodzić nowy gatunek dramatyczny (*Op. cit.*, III, 473). Listy Mickiewicza pisane z Rosji do Odyńca w czasie pełnej dojrzałości umysłowej i artystycznej, bezpośrednio przed rozkwitem wielkiej twórczości emigracyjnej poety, świadczą, że autor III części *Dziadów* nad tą nową formą dramatyczną ustawicznie przemyśliwał i jej objawienia się wypatrywał na wsze strony.

TADEUSZ PEIPER

DWIE KRESKI DO PROFILU MICKIEWICZA

We wspomnieniu pośmiertnym, które Mickiewicz poświęcił Puszkinowi, napisał o nim: „Słysząc go rozumującego o polityce zagranicznej lub własnego kraju, można go było wziąć za męża osiwiałego wśród spraw publicznych i czytającego codziennie rozprawy wszystkich parlamentów".

To nie przypadek, że Mickiewicz zwrócił uwagę na polityczne zainteresowania kolegi. On sam śledził życie polityczne uważnie, czujnie i z zamiłowaniem, bo pobudzało go w tym kierunku jego sumienie obywatelskie, jego potrzeba wpływania na losy kraju, jego wola przodowania narodowi w tworzeniu jutra i pojutrza.

Wielokrotnie próbowano ująć istotę polityki i zamknąć ją w definicji. Dodajmy do tych prób jeszcze jedną: może istotą polityki jest sztuka poruszania ludźmi? Kto — myśląc o uszczęśliwieniu swego kraju — głosi pewne idee, ten działa w dziedzinie filozofii życiowej, ale jeszcze nie w dziedzinie polityki; jeszcze nie jest politykiem; zaczyna nim być, kiedy zaczyna wybierać myśli, słowa i działania, najskuteczniejsze przy pozyskiwaniu jednostek, grup czy mas dla głoszonych przez siebie celów i dróg; zaczyna nim być, kiedy zaczyna stosować sztukę poruszania ludźmi.

W każdym razie to, co pisarza interesuje w polityce — poza jej wpływami na losy drogich mu spraw — to właśnie ruchy uczestniczących w niej ludzi, ruchy jednostek, grup, mas, oraz widoczne i przypuszczalne siły, które tymi ruchami kierują. Tak oglądane życie polityczne zamienia się w dramat. Niektórzy pisarze przypisują sobie szczególną zdolność rozumienia tego dramatu, właśnie dlatego, że jest dramatem. Pisarz, podobnie jak polityk, porusza ludźmi, choć jego ludzie są tylko figurami literackimi. Staje on przed podobnymi kwestiami, co polityk: jakie kroki ma w danej sytuacji wykonać poruszana przez niego figura i jakie mają być następstwa tych kroków, jeśli idzie o ustosunkowanie się do nich każdej z figur otaczających? W to poruszanie figurami wnosi wielki pisarz swoją własną wiedzę o ludziach i życiu, ukazuje zjawiska nie dostrzegane przez innych. Wielki pisarz przenika życie polityczne, bo przenika życie w ogóle.

Mogłoby się wydawać, że Mickiewiczowi przeszkadzał tu system myślenia, jaki sobie urobił pod wpływem myślicieli nie najwyższej jakości. Na jego my-

śleniu ciążyli mistycy. Trzeba jednak dobrze sobie uprzytomnić, że celem jego mistyki było wyjaśnianie spraw bardzo ziemskich, bardzo ludzkich. Ciągle natykamy się u niego na szczegółową obserwację tych właśnie spraw, a tylko dalsze ogniwa łańcucha wiszą w rękach duchów. Jak długo pozostaje w granicach obserwacji, olśniewa spostrzegawczością i przenikliwością. W spostrzeżeniach, które dotyczą przebiegów i związków zjawisk człowieczych, jest przeważnie niezależny od swych poglądów na pierwszą przyczynę i na przyczyny bezpośrednio ją obsługujące; wysila się raczej, aby swe poglądy mistyczne dostosować — przez ich ciągłe uzupełnianie — do najdrobniejszych szczegółów znajdowanych w świecie rzeczywistości zmysłowej. Materię uważa za niezbędne narzędzie działań ideowych i nie zaniedbuje jej spraw; pozostawił drobiazgowy rysunek, świadczący o konkretności, z jaką myślał o latającej maszynie, o samolocie. Jego wiary filozoficzne prowadziły go do mylnych s y n t e z dziejowych, ale nie wykluczały trafnych spostrzeżeń co do k o n k r e t n y c h zdarzeń b i e ż ą c e g o życia politycznego. W tej dziedzinie oczom swoim, oczom genialnego pisarza, zawdzięczał zdobycze wysokiej wartości. W Paryżu trafność jego przepowiedni co do politycznych a k t u a l n o ś c i budziła podziw wybitnych umysłów.

Z tą polityczną kreską jego profilu łączy się inna: był organizatorem, był nim z głębokich skłonności. W psychiczne profile, jakimi ujmuje się go, rys ten dotąd nie wszedł. Znane są charakterystyczne fakty z jego życia, ale nie ma ich śladu w charakterystykach. Opowiadają o faktach życiorysy, milczą o nich wizerunki. A przecie postać Mickiewicza bez Mickiewicza-organizatora narażona jest na braki, od których ucierpieć musi należyte pojmowanie nawet jego poezji, nawet jego poetyckiej formy.

Jego organizatorskie skłonności ujawniły się w pełni już kiedy jako student uniwersytetu wstąpił do związku młodzieży. Brał wtedy udział nie tylko w czynnościach stanowiących cel związku, ale współpracował gorliwie w tworzeniu jego ram organizacyjnych i — aby je ulepszyć — występował często z wypowiedziami, w których wykładał swe propozycje.

Pisma z tego okresu, znalezione po jego śmierci, więc może niepełne, zajmują w wydaniach jego dzieł nie mniej niż 80 stronic. Frapują natężonym wysiłkiem wkładanym w szukanie dla związku najwłaściwszych form organizacyjnych. Jest w tych pismach szczegółowe segregowanie członków przez tworzenie różnych wydziałów, poddziałów, klas, stopni wyższych i niższych; jest w nich drobiazgowe określanie wzajemnego stosunku wszystkich władz związkowych; jest całkowicie opracowany projekt statutu; jest szerzenie poszanowania dla związkowych formalności; jest częsty nawrót do myśli dawniej wypowiadanych, a nawroty te świadczą, że projektodawca zajmował w kwestiach organizacyjnych własną pozycję, że ją sobie coraz jaśniej uświadamiał, że ją coraz ściślej formułował.

Minęło lat z górą dwadzieścia, Mickiewicz miał już za sobą długie drogi życia, drogi, które wprowadzały go w sam środek grup ludzkich lub od ludzi odwodziły, nurzały w towarzyskie radości lub zamykały w samotność, drogi

trudne, pełne wstrząsów i nie pozbawione zakrętów; i oto nadchodzi czas wielkich nadziei polskich i ogólno-europejskich, czas wróżący przybliżanie się wielkich zdarzeń dziejowych. W poecie-organizatorze znowu zaczynają działać jego skłonności organizatorskie. Zakłada niewielki ale zwarty związek, który tutaj wystarcza nazwać pierwszym słowem jego oficjalnej nazwy: Koło.

O tym Kole napisano u nas niezliczone rozprawy, ale... Jakiż był zasadniczy cel Mickiewicza?

Narzucał on sobie i Kołowcom przeróżne praktyki duchowe, mające wydobyć z każdego jak największą siłę wewnętrzną, taką, jakiej w jego przekonaniu wymagała walka o Polskę. Uporną, zaciętą, mozolną pracę, która składała się na owe praktyki duchowe, nazywali Kołowcy białoruskim słowem „hora", a przedmiot tej pracy — jak gdyby ona była aż rzemiosłem — ujmowali zdumiewającą nazwą: „wyrób ducha". Grupowymi pracami mieli Kołowcy przetworzyć swe dusze, „rozwiązać w nich wszystkie węzły źle związane", wytworzyć nowe, takie, które zapewniają wewnętrzną potęgę, zdolną „wygrać w każdej walce". Z uporem, z zaciętością urabiali się wzajemnie, dociągali się do poziomu, jakiego wymagały „wschodzące czyny". Przy przyjmowaniu członków zwracał Mickiewicz uwagę głównie na „drgnienia do czynu, do energii". O czyny tu chodziło, o walkę tu chodziło.

W te prace duchowe wniósł Mickiewicz swój temperament organizatora. Nie on był naczelnym twórcą ideologii Koła, ale on stwarzał jego formy organizacyjne. Na formach tych znać, że ten, który je stwarzał, już niegdyś organizował. Dał im tę samą ścisłość budowy, jaką zalecał związkowi studenckiemu, wniósł w nie taki sam kult związkowych formalności. Prace duchowe poddał regulaminowi, dzień — rozkładowi godzin. Zadania, które wyznaczał członkom, układał w punkty i numerował. Jednej z grup (do której wówczas należał Słowacki) dał raz do opracowania zadanie o charakterze niemal psychoterapeutycznym: „Każdy odpowie pismem na cztery punkta: 1. Jaki jego stan ducha; 2. Jakie przyczyny; 3. Jakie mogą być sposoby zaradzenia; 4. Na kim może leżeć obowiązek względem niego". Pisemna odpowiedź na te pytania miała być wykonana „na piątek 10 bm. na godzinę drugą po południu". Tak rygorystycznie wydawał zlecenia.

W swą działalność kołową wnosił nawet wyraźne pierwiastki żołnierskie. Jednemu z członków wytykał, że ma w sobie za wiele tonu księżego, a za mało żołnierskiego, wszystkim zalecał, aby ich nabożeństwa były krótkie, bo są obozowe, o codziennych praktykach mówił, że mają być duchową — musztrą!

Te sześcioletnie prace przebył skutecznie tylko jeden spośród ludzi Koła. Sam Mickiewicz. Gdy nadszedł rok 1848, utworzył legion bojowy przeciw Austrii. Organizator musztry duchowej stał się organizatorem musztry żołnierskiej. Bez pierwszego nie byłoby drugiego, i to jest jedno z owych wspaniałych spojeń, którymi olśniewa duchowy profil Mickiewicza.

Moskwa, maj 1944.

SPRAWY I TROSKI

JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?

JULIUSZ KLEINER

Wśród głównych przedstawicieli dzisiejszej literatury ogromną większość stanowią pisarze przedwojennego dwudziestolecia. Nawet młodsi w ich gronie przeważnie początkami działalności łączą się z okresem minionym. Mimo nowości tematów, narzuconej przez rzeczywistość zbiorową, mimo związku postawy duchowej z przejściami lat ostatnich — i proza powieściowa czy reportażowa, i poezja są dzisiaj u nas raczej kontynuacją niż wejściem na tory odmienne. Żywotność, niemal imponująca po straszliwym katakliźmie wyniszczenia — to nie wybuch nowych sił, lecz przetrwanie i trwanie tych, które i tuż po pierwszej wojnie światowej, po odzyskaniu państwowości, i w ciągu czwartego dziesięciolecia wieku doprowadziły do nowych zjawisk twórczych, do świadomych poczynań nowatorskich; to raczej manifestacja ciągłości kulturalnej, niż dokonywującego się przewrotu. Jak dotąd — przewrót wyczuwa się bardziej w postulatach publicystyki i krytyki, niż w dziedzinie twórczości literackiej.

Więc jeżeli do najnowszych tworów ustosunkowujemy się z pełną słusznością pozytywnie, nie może być mowy o negatywnym ocenianiu literackiego „dwudziestolecia". Pojawienie się sądów potępiających — to wynik odczuwania braków teraźniejszości i chęć zrzucenia odpowiedzialności na poprzedników.

Bo niewątpliwie brak współmierności między dziełami sztuki a ogromem tego, czym darzy lub czym przygniata i druzgoce rzeczywistość dziejowa wieku XX-go i rozmach nauk i techniki, brak wyraźny w całym świecie, budzi pretensje i żale wobec literatury. Od czasów Ibsena zabrakło pisarza, ku któremu z żądnym jego głosu nasłuchiwaniem zwracałby się cały świat kulturalny. U nas po odżyciu państwa żadne dzieło tak nie poruszyło myśli i uczuć jak „Trylogia" Sienkiewicza, „Ludzie bezdomni" lub „Wesele". Są pisarze wielkiej miary. Nie ma tego, którego słów oczekiwałby z upragnieniem ogół narodu i w którego słowach i postaciach odnalazłby jakieś najistotniejsze dla siebie wartości.

Przerwany gwałtownie okres nowego państwa polskiego nie jest w dziedzinie literackiej jednością; należałoby kolejno charakteryzować grupy i jednostki, by oceniać i by wskazywać rzeczy trwałe i nietrwałe, godne uznania i niegodne. Pewne jednak ogólne stwierdzenia zdobyczy i ogólne zarzuty są możliwe.

Okres miniony był z różnych powodów ideologicznie ubogi. Mocny kościec ideowy wrośnięty w twór artyzmu i pobudzający, podnoszący czytelnika bez głoszenia morałów pojawiał się wyjątkowo (jak w „Nurcie" Berenta). Było w tym może zdrowe przełamanie uroszczeń wieszczych, zbytecznych po ustaniu nienormalnych form bytu, co literaturę czyniły namiastką państwowości. Była w tym może postawa wobec rzeczywistości i radość posiadania rzeczywistości, ale była i dezorientacja. Bezprogramowość staje się programem. Obniżają się postulaty. Obniża się poczucie odpowiedzialności człowieka, pojmowanego jako gra czynników środowiska czy mechanizmu fizjologicznego lub mechanizmu podświadomości. Obniża się poczucie odpowiedzialności społecznej i moralnej pisarza; talent i sprawność rzemiosła mają starczyć za usprawiedliwienie.

Toteż nie narzucają się odczuciu i pamięci ani koncepcje świata, ani osobistości — chociaż pojawi się czasem kreacja psychologiczna o wyrazistości wielkiej: Barbara Niechcicowa w „Nocach i dniach" Dąbrowskiej, „Cudzoziemka" Kuncewiczowej, chociaż pojawi się bojowe zarysowanie problematu, jak w „Kordianie i chamie" Kruczkowskiego.

Ale zdobycze są — i niemałe. Rewelacją staje się u Tuwima, Wierzyńskiego i innych wydobycie intensywne walorów życia i przetransponowanie ich na podbijającą świeżość wyrazu, co każe ogółowi odczuć naprawdę stadium nowe liryki — przeżycie i wyrażenie elementów cennych codzienności, liryczne i powieściowe chwytanie momentów i nowe metody zestawiania i syntetyzowania drobnych rysów obserwowanych i odczuwanych, wytwarzające jakiś kontakt bezpośredni z przejawami chwilowymi a charakterystycznymi i z przedmiotami martwymi.

Dokonane zostaje przez Leśmiana, skamandrytów i awangardę odnowienie, odświeżenie wersyfikacji w zakresie rytmu i rymu, metaforyki i słownictwa. Służy ono nie tylko tworzeniu poetyckiego świata, lecz niekiedy także pobudce do kucia nowych form życia zbiorowego. Zarysowują się nowe rodzaje poetyczności — to czerpanej pełną garścią z wrażeń zmysłowych i dostępnej każdemu a sugerowanej wzmożoną intensywnością słowa — to znów zintelektualizowanej, zdynamizowanej, zmetaforyzowanej skrajnie, ezoterycznej. Nie brak nawrotu do klasycyzmu. Eksperymentowania dużo i za dużo, lecz na jego drogach zdarzają się odkrycia.

Powieść niekiedy nadmiernie rezygnuje z przedstawiania osobistości przykuwającej i z akcji zajmującej, budzącej współodczuwanie, ale niewątpliwie zdobywa nowe tereny przez wyzwolenie się od tradycyjnych schematów akcji i od konwencjonalnej romansowości. Za to obniża ją obniżenie erotyki. Na nowe tory wkracza (wbrew przewidywaniom o schyłku tej odmiany) powieść historyczna i ukazuje różnorodność perspektyw. W odzwierciedleniu współczesności tematy obejmują wszelkie środowiska. Nowe oblicze odsłania wieś i przedmieście. Problematyka często bogata (pomimo ujemnego wpływu tendencyj reportażowych). Ostro i śmiało rzucone są w czwartym zwłaszcza dziesięcioleciu palące zagadnienia społeczne. Styl okazuje ogromną rozpiętość

skali: od zmysłowej bujności Kadena-Bandrowskiego i Berentowej cyzelacji do harmonijnego bogactwa Iwaszkiewicza i do klasycznej jasności Nałkowskiej i Parandowskiego.

Zwycięsko ugruntowała się demokratyzacja nie tylko przez tematy, lecz przez fakt uczestniczenia pisarzy ze wszystkich warstw społecznych w tworzeniu literatury. Demokratyzacja ta nadmiernie spotęgowała panowanie „szarego człowieka" i codzienności szarej, ale umożliwiała docieranie do wszelkich dziedzin życia. Wciągnęła do piśmiennictwa miasto, i fabrykę, i kopalnię, wciągnęła świat pracy. Wnosiła silne piętno humanitaryzmu społecznego.

Literatura „dwudziestolecia" nie była na ogół literaturą przebudowy, lecz materiału budowlanego zagarniała sporo.

Chciałbym, by czytelnicy *Twórczości* uważali tę krótką odpowiedź nie za pełne sformułowanie sądu, lecz za ciąg dalszy dyskusji, w której głos zabrali Maria Dąbrowska i Stefan Kisielewski. Solidaryzuję się z nimi i dorzucam kilka uwag nie powtarzając tego, co już trafnie powiedziano.

STEFAN LICHAŃSKI

Sam fakt rozpisania ankiety na temat: *Jak oceniam literaturę dwudziestolecia?* świadczy, że sądy o tej literaturze są nader różnorodne. Toteż nie od rzeczy będzie zająć się nieco tymi sądami, zanim przystąpimy do meritum sprawy.

Ciekawe jest, że krytyka minionego okresu nie została bynajmniej podjęta przez najmłodsze pokolenie literackie, a jako najsurowsi oskarżyciele wystąpili właśnie pisarze dwudziestolecia. Takie „plucie we własne gniazdo" nasuwa przypuszczenie, że nadmiar gorliwości i surowości należy w tym wypadku przypisać chęci odwetu na szczęśliwszych rywalach, którzy zdołali zjednać sobie łaski krytyki i publiczności i zająć — może często niezasłużenie — czołowe miejsca w literaturze czasów przedwrześniowych.

Dziś same zmiany polityczno-społeczne burzą ustalone hierarchie, tzw. „duch czasu" wzywa wielu spośród „skrzywdzonych i poniżonych": „Przyjacielu, posiądź się wyżej!" „Skrzywdzeni i poniżeni" korzystają z tej okazji, by dawnych „przodowników chóru" wyciągać za kołnierze z ich miejsc i wśród szturchańców i połajanek usuwać z towarzystwa. Jest w tej kampanii wiele niepokojącej przesady i niepotrzebnych gestów katońskich, świadczących o gorliwym odżegnywaniu się ochotniczych prokuratorów od własnej przeszłości.

Rzecz jasna, że krytyka dwudziestolecia nie wyczerpuje się bynajmniej na tych próbach personalnego odwetu. One to jednak wytwarzają specyficzną atmosferę namiętności i przesadnego krzykactwa, mącącą istotę zagadnienia.

Trzeba zdać sobie dobrze sprawę z roli tych elementów ubocznych, zanim przystąpi się do właściwego zagadnienia.

Literatura dwudziestolecia... Sądy, w których próbujemy zamknąć charakterystykę pewnego okresu, traktowanego jako jednolita całość, bywają zazwyczaj

ogólnikowe i generalizujące. Oskarżyciele dwudziestolecia nie zwracają wcale uwagi na wewnętrzne kryzysy literatury owego okresu.

Pierwszy z nich — to kryzys futurystyczno-ekspresjonistycznej awangardy, spowodowany przez akcję peiperowskiej *Zwrotnicy*, kompromitującej antyracjonalistyczny i nihilistyczny okres poetyckiej rewolucji, który wydał „Nuż w bżuhu" i „But w butonierce". Peiper, próbując ożenić poetycki bunt z ideami postępu społecznego i cywilizacyjnego oraz rozbudowując szeroko teorię nowej poezji, zepsuł grę futuryzującym błaznom z Krakowa i Warszawy oraz ekspresjonistycznym fakirom z Poznania, a nawet nadwątlił nieco pozycje skamandryckiego witalizmu i „lechtuwimonizmu". (Ten kalambur, półżartobliwy zresztą, z nazwisk Lechonia i Tuwima, jest bardzo charakterystyczny dla „talentyzmu" grupy Skamandra).

Drugi ważny kryzys dwudziestolecia, wiążący się przyczynowo z kryzysem gospodarczym i kryzysem politycznym spowodowanym Brześciem i sanacyjnymi „cudami nad urną" — to wewnętrzny kryzys Skamandra, ów zwrot do klasycyzmu w twórczości Tuwima i Iwaszkiewicza i do patetycznej retoryki u Wierzyńskiego. Na ten też okres przypada apostołowanie tzw. „nowego realizmu" przez Pomirowskiego.

Trzeci wreszcie — najmniej znany — (a warto poświęcić mu nieco uwagi), to wewnętrzny kryzys tzw. „drugiej awangardy" (Czechowicz, Zagórski, Miłosz, Piętak, Świrszczyńska). Na kryzys ten pierwszy zwrócił uwagę K. W. Zawodziński, stwierdzając zwątpienie w awangardę u jej teoretyków (wymienił wtedy Kotta, Chmielowca i niżej podpisanego). Odejście od grupy *Pióra* (które redagowali Czechowicz i Fryde) Miłosza i Zagórskiego było wyrazem stałego pogłębiania się tego kryzysu. Kryzys ten nie rozwinął się do końca, gdyż przerwał go wybuch wojny.

Kryzysy te świadczą, że: 1) literatura dwudziestolecia nie jest bynajmniej tak jednolita, jak to wmawiają w nas P. T. prokuratorzy z roku 1945, 2) raz po raz jej przedstawiciele odczuwali niewystarczalność obowiązujących w danej chwili haseł i programów. Bunty te i kryzysy były wyrazem niezadowolenia z istniejącego w naszym życiu kulturalnym stanu rzeczy. L i t e r a t u r a n i e w y s t a r c z a ł a.

Programów literackich było sporo, ale nie wyłaniał się spoza nich żaden ogólny, wiążący program s p o ł e c z n o - k u l t u r a l n y.

Byli marksiści i nacjonaliści, ale ci przynosili ze sobą programy już gotowe, które tylko trzeba było ugarnirować literacko. Z l i t e r a t u r y n i e w y s z ł a ż a d n a m y ś l k s z t a ł t u j ą c a ż y c i e d u c h o w e n a r o d u, o r g a n i z u j ą c a i d y n a m i z u j ą c a j e g o e n e r g i ę k u l t u r o - t w ó r c z ą, w y t y c z a j ą c a m u n o w e d r o g i r o z w o j u. To jest śmiertelny grzech literatury dwudziestolecia.

Anarchiczna sejmokracja czasów przedmajowych, a później bezideowość sanacji, żyjącej tylko personalną legendą Piłsudskiego, wytworzyły chaos w życiu

duchowym narodu, a literatura w zdecydowanej większości poprzestała na odtwarzaniu tego chaosu, poprzestała na funkcji buchaltera życiowej realności.

Jedną z najbardziej centralnych postaci dwudziestolecia jest niewątpliwie Kaden-Bandrowski, a w jego dorobku powieściopisarskim pozycję bodaj najmocniejszą stanowi cykl „Czarne skrzydła" — „Mateusz Bigda". I oto fakt znamienny: ta największa próba przekroju współczesności jest tylko wielkim, na setki stron rozciągniętym pamfletem politycznym. Jakże beznadziejnie chudo i naiwnie wygląda to, co można by wziąć za pozytywny program autora!

Od „Rzeczypospolitej Babińskiej" Lechonia po „Ferdydurke" Gombrowicza gestem najcharakterystyczniejszym naszej literatury jest podstawianie społeczeństwu krzywego lustra, „małpiego zwierciadła". A w tym leży tragizm (mimowolny) owej literatury, że jej pasji satyrycznej i deformacyjnej nie inspirowała żadna wielka myśl konstruktywna. Satyra była satyrą tylko na dziś, nie otwierała perspektyw na dzień jutrzejszy.

Z zadań postawionych jej przez epokę literatura dwudziestolecia wywiązała się gorzej niż literatura czasów romantyzmu, pozytywizmu, Młodej Polski. Pod tym względem przypomina ona literaturę okresu stanisławowskiego (liryka rodzajem najbardziej wyeksponowanym, obfitość satyry — oto dalsze rysy pokrewne).

Patrząc na obchodzące nas zagadnienie z takiej kosmicznej niemal perspektywy, traktując sprawę jako rozgrywającą się przed tzw. „trybunałem historii" — trzeba przyznać, że akcje literatury dwudziestolecia stoją kiepsko. Ale czy na tym osądzie bardzo ogólnym i uwzględniającym tylko wielkie zarysy konturowe mamy poprzestać?

Wiemy dobrze o tym, że historia ludzkości składa się nie tylko z okresów bohaterskich. Są w niej i momenty pauz, fazy osłabienia energii twórczej. Ale i te okresy rzadko kiedy bywają zupełnie jałowe: zazwyczaj wysuwają się wtedy na miejsce problemów „zasadniczych" jakieś sprawy techniczne, zagadnienia praktyczne o mniejszej doniosłości, zaczyna się wtedy okres wykończania przedsięwzięć minionej epoki i wyciągania ostatecznych konsekwencji z jej programowych założeń.

Okres dwudziestolecia nie pozostawił nam żadnej doniosłej doktryny społeczno-kulturalnej. To fakt. Ale czy jednak nie ma on za sobą osiągnięć godnych uwagi i czy nie wsiał on w polską glebę cennych ziaren, których się nie powinno zadeptywać?

Nie zamierzam wyczerpać tego zagadnienia, chcę tylko zwrócić uwagę na pewne fakty i idee charakterystyczne dla minionego okresu.

Sprawą bardzo ważną jest wyciągnięcie ostatecznych wniosków z idei i haseł okresu minionej epoki, zlikwidowanie ich przez „redukcję do absurdu". Na terenie poezji dokonał tego w stosunku do modernizmu Leśmian, na terenie prozy — Schulz.

Leśmian doprowadza do ostatecznych konsekwencji mitologizację indywidualnych stanów psychicznych („Eliasz", „Pan Błyszczyński", „Sen sielski"), zrywa wszelkie ogniwa łączące jego twórczość z życiem realnym, aby zaspokoić ambicję kreowania samowystarczalnego świata poetyckiej fikcji. Język jego, rojący się od neologizmów i zniekształcający przyjęte znaczenia słów w imię swoich artystycznych postulatów, oddalił się już tak daleko od języka potocznego, że jeszcze jeden krok w kierunku indywidualizacji form poetyckiej wypowiedzi — a przestałby on w ogóle być zrozumiały.

Schulz wyciągnął najdalsze konsekwencje z programu liryzującej powieści modernistycznej, doprowadził ją do samej granicy czystej poezji. Po Leśmianie i Schulzu kontynuacja modernizmu staje się bezdusznym epigoństwem, wyczerpali oni bowiem możliwości rozwojowe tego kierunku i tym samym uniemożliwili go.

Równocześnie rozwinęła się poezja innego typu, poezja, która nie przywiązuje wagi do spraw podobieństwa czy niepodobieństwa swych tworów do kształtów i przebiegów zdarzeń w świecie realnym. Celem staje się dla niej stworzenie dzieła sztuki, które nie byłoby alegorią, symbolem ani też fotografią rzeczywistości.

Poezja Czechowicza, Przybosia, Miłosza, Piętaka, Zagórskiego zrywa z kopiowaniem rzeczywistości i z hasełkowością, wywalcza sobie autonomię wobec rzeczywistości. Metarealistyczna poezja dwudziestolecia nie odnosi zwycięstwa, pozostaje tylko zapowiedzią, zwłaszcza że normalny jej rozwój zahamowała wojna, narzucając doraźność tematyki i problematyki, konieczność „krzepienia serc". Jest ta poezja w każdym bądź razie piękną i cenną próbą, do której niewątpliwie się powróci, skoro minie obecna moda na hasełkowe krzykactwo i wiecowy tyrteizm, będący pokrywką intelektualnego niechlujstwa i niedołęstwa artystycznego.

Na terenie prozy próbą analogiczną do owych omawianych powyżej prób poetyckich jest „Ferdydurke" Gombrowicza. Poezja metarealistyczna zatrzymała się w pół drogi, nie zdołała wytworzyć treści, która wylegitymowałaby ją w sensie kulturalno-społecznym i umożliwiłaby wykrystalizowanie się nowych form poetyckiej wypowiedzi. Sukcesem Gombrowicza jest przełamanie szablonu satyry opisowej, stworzenie nowego typu satyry: satyry, którą nazwać by można „schematową", gdyż autor stara się wyśledzić psychologiczne i socjalne uzasadnienia form ludzkiego zachowania się i atakuje nie same formy, a ich utajone rezerwy. I Gombrowicz jednak, podobnie jak poeci jego czasu, nie umie wystąpić do zasadniczej rozprawy ze swoją epoką, załatwia swoje porachunki z nią na bardzo wąskim, kameralnym niemal terenie. W każdym bądź razie mamy tu znowu przedsięwzięcie pionierskie nie do pogardzenia.

Jednym z najdonioślejszych praktycznie osiągnięć literatury dwudziestolecia było przeciwstawienie się „talentyzmowi", wysunięcie przez awangardę krakowską postulatu rzemiosła, pracy świadomej nad utworem. W związku z tym

ostulatem pozostawały próby teoretycznego uzasadniania swoich stanowisk pi-
arskich. Pomijając już próby unaukowienia metod krytyki literackiej i teorii
teratury podejmowane przez naukowców, trzeba podkreślić wysiłki podej-
nowane w tym kierunku przede wszystkim przez przedstawicieli awangardy
rakowskiej (Peiper, Przyboś, Brzękowski). Kult „talentu", „natchnienia",
bezpośredniości" został dzięki tym usiłowaniom poważnie zachwiany. Te
róby zracjonalizowania pracy pisarza i narzucenia czytelnikowi bardziej rze-
zowego niż obowiązujący dotychczas stosunku do literatury nie mogą być
apomniane. Przeciwnie, należy je kontynuować i rozwijać, by wyplenić osta-
ecznie mistyczno-emocjonalny stosunek do sztuki.

Od innej strony wzbogacił problematykę wewnętrzną literatury polskiej
okresie dwudziestolecia rozwój pisarstwa ludowego, które wychodzi spoza
płotków wiejskich na szerszy teren. Próby wprowadzenia tej literatury na
renę ogólnonarodową, podejmowane przez takie pisma jak *Wieś — jej pieśń, Nowa wieś, Nurty, Ugory* i in., przygotowały teren pod obecną ofensywę
isarstwa chłopskiego.

Na dwa jeszcze fakty warto zwrócić uwagę: na rozwój rewizjonizmu histo-
ycznego i na „renesansy" pisarzy minionych okresów. Rewizjonizm histo-
yczny nie jest wynalazkiem omawianego okresu, w epoce Młodej Polski sto-
ował go bardzo często Żeromski. Teraz jednak wyostrza się zmysł historyczny,
hodzi już nie o straszenie widmami grzesznej przeszłości i kassandryczne prze-
trogi, że „rozdziobią nas kruki, wrony", ale o możliwie najlepsze rozumienie
ensu procesów historycznych. Od strony lewej — próby Kruczkowskiego,
d prawej — Kossak-Szczuckiej uniemożliwiły już kontynuowanie powieści
istorycznej typu Sienkiewicza. Przeszłość przestała być zbiorem f a k t ó w,
tóre się kiedyś tam wydarzyły, stała się splotem p r o b l e m ó w ważnych
w każdym momencie. To zaktywizowanie naszego stosunku do przeszłości było
yrazem nie tylko krytycyzmu, ale i docenienia w pełni znaczenia tradycji jako
ednego z najważniejszych czynników w kształtowaniu się życia duchowego
arodu.

To rozbudzenie się zmysłu historycznego wraz z niedosytem, jaki dawała
iteratura dwudziestolecia, nie posiadająca ważkiej problematyki kulturalno-
połecznej, uzasadniło w znacznym stopniu renesans Prusa, Orzeszkowej, Dyga-
ińskiego, Lama. Literatura dwudziestolecia sekundowała tym wskrzeszeniom
ławnych pisarzy, interesowała się swoimi poprzednikami, robiła im reklamę.
Był w tym gest pięknej pokory, było uznanie dla wielkości, której się nie
zdołało osiągnąć. Nie było wrzasku przeciw „starzyźnie" w imię „postępu"
nowości. Życie kulturalne zaczynało się kształtować wyraźniej: n a b i e-
a ł o c i ą g ł o ś c i.

Powtarzam raz jeszcze: nie mam zamiaru wyczerpać zagadnienia, chodziło
mi jedynie o przykładowe zarejestrowanie faktów świadczących o ważności
dorobku literackiego dwudziestolecia dla nas. Nie twierdzę bynajmniej, by

były to fakty o pierwszorzędnej doniosłości artystycznej i kulturalnej, świadczą one jednak o tym, że nie obce były dwudziestoleciu twórcze fermenty, których rezultatów nie wolno lekkomyślnie przekreślać.

Nie było dzieł na miarę „Dziadów", „Króla Ducha", „Faraona", „Nad Niemnem", „Popiołów", „Wesela" — dzieł, w których wypowiedziałaby się epoka jak najpełniej; nie pozostawiło nam dwudziestolecie wielkiego spadku myślowego i ideologicznego. To prawda. Jednak głębsza, spokojna i rzeczowa analiza dorobku pisarskiego tych czasów świadczy, że nie były one tak beznadziejnie jałowe i nietwórcze, jak to się chce nam wmówić.

Należy oddzielać ziarno od plew, należy przeprowadzić krytykę dwudziestolecia jak najbardziej bezwzględną i surową, ale nie wolno generalizować i uogólniać zbyt pośpiesznie, nie wolno wydawać sądów dyktowanych raczej protestem emocjonalnym przeciw pewnym tendencjom tamtej literatury, niż spokojną i rzeczową analizą jej osiągnięć.

Epoce, która zbyt wcześnie popada w pychę i zarozumialstwo, w której jak grzyby po deszczu wyrastają zza stolików kawiarnianych Savonarole i Torquemady, grozi popadnięcie w jednostronność, w bezkrytyczne samoubóstwienie, a stąd już niedaleko do barbarzyństwa. „Nie sądźcie, abyście nie byli sądzeni". Zbyt pośpieszne i nieprzemyślane należycie odżegnywanie się od przeszłości zrywa naturalne związki między następującymi po sobie okresami, burzy ciągłość historyczną kultury.

Postępowanie takie jest i niebezpieczne, i nieuzasadnione, gdyż z łatwością dostrzegamy w twórczości ostatniej doby niejednokrotnie wyraźną kontynuację okresu poprzedniego. Wojna, przerywając ciągłość rozwojową naszej literatury, stworzyła pozór przepaści rozdzielającej dwie epoki. Faktycznie przepaści tej nie ma. Zaszły zmiany bardzo poważne i istotne, ale mimo to związki nasze z dwudziestoleciem są bardzo silne i trudno będzie zagadać ten fakt w jakikolwiek sposób.

ZOFIA STAROWIEYSKA-MORSTINOWA

Zainteresowanie nasze historią w epoce dzielącej dwie wojny światowe było dziwnie nikłe. Oczywiście, pracowało w tym czasie grono wybitnych historyków, którzy tę gałąź wiedzy pogłębiali i badali ze znakomitymi rezultatami. Ale prace ich, interesujące głównie fachowców, pozostawały przeważnie w domenie nauki. Szeroka publiczność mało się zajmowała przebiegiem i skutkami tych badań.

Już same podtytuły książek: „powieść historyczna", „historyczne szkice" wzbudzały u publiczności niechęć. Nawet młodzież przestała okazywać predylekcję do tak dawniej lubianych książek historycznych. Było to zjawisko tym bardziej uderzające, że stanowiło zupełny kontrast z epoką rozbiorową, kiedy to historia była wielką pasją ludzi kulturalnych i interesujących się problemami intelektualnymi.

Zresztą dość łatwo zrozumieć przyczyny takiego zwrotu w zainteresowaniach. Po stracie niepodległości historia była domeną, gdzie Polak czuł się uwerenny i wolny. Jak człowiek nieszczęśliwy, chętnie myślą wybiegał „w owe ata szczęśliwe", chętnie żył wspomnieniami epok jasnych i dobrych. Oprócz ego w historii szukał odpowiedzi na przeżytą katastrofę, szukał jej przyczyn nauk na przyszłość. W historii także pielęgnował narodową tradycję, narodową i polityczną świadomość.

Pokolenie, które odzyskało niepodległość, tak było olśnione teraźniejszością, e nie czuło już potrzeby wspominania dni minionych. Katastrofa była zlikwidowana, nie było potrzeby szukać jej przyczyn, a dzień dzisiejszy niósł z sobą yle zagadnień i problemów, że nikt nie miał ochoty szukać ich w przeszłości.

Było to stanowisko krótkowzroczne. Naród żywy zawsze potrzebuje swej istorii, zawsze potrzebuje żywego z nią kontaktu. I potrzebuje więcej: potrzebuje ciągłego jej odświeżania. Bo historia jest nauką żywą i jakby płynną. Rzadko tylko jej zdobycze są definitywne i ostateczne. Każde pokolenie musi historię swoją stwarzać od nowa, musi w swą przeszłość patrzeć własnymi oczyma, przepuszczać ją przez filtry własnych zapatrywań, zrozumień i potrzeb. Nie tylko bowiem oceny wypadków historycznych mogą ulegać zmianie na skutek odkrywania nowych źródeł, na skutek lepszego ich komentowania. Często dopiero daleka przyszłość ujawnia konsekwencje historycznych wypadków i pociągnięć. Nieraz dopiero po długich latach wypadki historyczne przynoszą swój logiczny owoc. I tak jak w polityce musi się myśleć na daleką metę w przyszłość, tak samo w historii musi się myśleć wartościować patrząc daleko wstecz. I dlatego to tylko ciągle odświeżana historia jest ową przysłowiową *magistra vitae*.

Ale na to, aby się nią stała naprawdę, musi ten jej odświeżany aspekt wśród społeczeństwa cyrkulować. Muszą uczeni ślęczeć nad dokumentami, wydzierając im coraz ściślej tropioną prawdę, muszą myśliciele i politycy wydzierać jej naukę teraźniejszości. Ale w ślad za pracą uczonych, za myślą polityków musi iść ekipa pisarzy, którzy nowo odkryty materiał umieją przetworzyć, którzy (a jakże często się to zdarza) muszą go sami naświetlić swoją artystyczną intuicją, często nie gorszą, a nieraz przenikliwszą niż intuicja polityków — i muszą tę świeżą i aktywną myśl historyczną rozprowadzać wśród społeczeństwa. Takimi popularyzatorami historii i jej politycznej nauki — popularyzatorami w najwyższym stylu — byli swego czasu Szajnocha i Kubala. W ostatnich czasach tego typu książek, historycznego szkicu czy monografii, prawie że nie spotykamy. (Nie warto prawie wspominać płytkich, zmanierowanych gawęd Wasylewskiego).

Jeżeli weźmiemy taką np. literaturę francuską, zobaczymy, jak bardzo różni się od literatury naszej. W literaturze francuskiej roi się po prostu od historycznych monografii, studiów, szkiców, pamiętników. Każda postać, każda epoka jest przemyślana i opracowana po wiele razy, jest wyeksploatowana, zdawało by się, do granic ostatecznych, co nie przeszkadza pisarzom

stawiać ciągle przed oczy swego społeczeństwa postaci Napoleona, Richelieu, Talleyranda itd.

U nas pokutują ciągle jeszcze szablony na poziomie prawie że „Wieczorów pod lipą". Najciekawsze nasze postacie historyczne żyją w nas tylko życiem „podręcznikowym". Skarga jest ciągle tylko tą orlą twarzą o rozwianym włosie, do znudzenia opatrzoną z reprodukcji, królowa Bona — złą trucicielką Barbary, Żółkiewski — rannym starcem, prowadzonym pod ręce przez dwoje pachołąt. Zawsze mam wrażenie, że nasi ludzie historyczni są, jak bohaterowie Pirandella, ciągle jeszcze w poszukiwaniu autora. Ciągle czekają na ożywicieli.

I kto wie, czy właśnie teraz nie przyszła pora takiego przewietrzenia naszej historii, włączenia jej w twórcze motory życia. Widzimy bowiem ogromne wzmożenie zainteresowań historycznych. Społeczeństwo, wychodzące z mroków okupacji, baczniej niż w latach przedwojennych spogląda w historię, otwierając oczy nie tylko na teraźniejszość i przyszłość, ale i na przeszłość*). To zainteresowanie i zrozumienie widzi się zwłaszcza wśród młodych pisarzy. Jest to jedna z charakterystycznych a bardzo dodatnich cech naszej „rewolucji łagodnej".

I dlatego może nie od rzeczy byłoby spojrzeć na historyczną powieść ostatniego dwudziestolecia i przekonać się, w jakich kierunkach zwracały się historyczne zainteresowania pisarzy.

Okres lat dwudziestu jest za krótki na to, by w nim wykreślać jakieś ogólne linie kierunków, ale nawet na tym krótkim odcinku można zauważyć, że powieść historyczna, prawie zupełnie martwa na początku, powoli się budzi i coraz obfitsze przynosi dzieła. Dalej można zauważyć, że w większości wypadków pisarzy historycznych zajmuje epoka rozbiorów i powstań (Berent, Kudliński, Wołoszynowski, Kruczkowski, Choynowski), jakby tu, w tych dniach niedawnych, czuli jeszcze bijące serce przeszłości, jakby w nich szukali odpowiedzi na zaczynające ich dręczyć pytania. Dalej widzimy, że w ostatnich latach coraz częściej pojawiają się powieści czerpiące tematy z historii nie polskiej, a powszechnej („Krzyżowcy", „Żelazna korona", „Aecjusz", „Dysk olimpijski"), tak jakby coraz więcej wyczuwali pisarze polscy naszą łączność z historią Europy, polską przynależność do wielkiej europejskiej rodziny.

Znamiennym objawem jest także to, że powieść historyczna, która, choć w pozycje niezbyt bogata, wydała jednak dzieła nieprzeciętne, nie znalazła, nawet w swych szczytowych utworach, należnego oddźwięku i uznania ani ze strony publiczności, ani ze strony krytyki. Najczęściej ich istotna a wielka wartość była przygłuszana przereklamowanymi powieściami „aktualnymi", powieściami-reportażami.

Z powieści historycznych jedynie może książki Zofii Szczuckiej i „Żelazna korona" Malewskiej zdobyły publiczność wstępnym bojem, były książkami powszechnie czytanymi i uznawanymi.

---

*) Charakterystyczne jest, że pierwsze reedycje, jakie się po wojnie ukazały, to reedycje dwóch powieści historycznych, a pierwsza powieść oryginalna — to także powieść historyczna.

Dziś, gdy odczytujemy książki historyczne, mamy wrażenie, że nabrały świeżych rumieńców, że w obliczu przeżyć z lat ostatnich, w obliczu tak tragicznie na naszych oczach zaktualizowanej historii, stały się nam bliższe niż wówczas, gdy uważaliśmy przeszłość za sprawę minioną i zlikwidowaną.

Zofia Kossak-Szczucka — aby od niej zacząć nasz przegląd — w przeciwieństwie do Berenta i Kudlińskiego, którzy wyraźnie szukają nowych dróg dla powieści historycznej, kroczy torem klasycznej powieści historycznej, tej powieści, której głównym celem jest wskrzesić przeszłość i dać możliwie wierny i barwny jej obraz.

Szczucka jest z zamiłowania i z temperamentu historyczką. Historia jest jej żywiołem, w którym obraca się swobodnie i *con amore*. Pióro jej o zacięciu epickim czuje się najlepiej w zgiełku bitew (rzadkie zjawisko kobiety-batalistki), w swarach sejmów, wśród zgiełkliwych pochodów i wieców. Szczucka lubi i umie operować masami i ludzkimi zbiorowiskami. To też tzw. wątek powieściowy małą gra u niej rolę. Losy bohaterów są dla niej pretekstem, użytym do konwenansowego prowadzenia historycznej narracji.

Najwyższym osiągnięciem artystycznym autorki jest stanowczo wielka jej epopeja „Krzyżowcy". Jest to nie tylko jej książka o największym tchu, najżywsza, najbardziej barwna i plastyczna, ale także książka, zawierająca spośród wszystkich jej dzieł najwnikliwszą myśl filozoficzną, najbardziej przemyślany rewizjonizm historyczny. Na wyprawy krzyżowe spogląda autorka okiem własnym, okiem człowieka XX wieku. Krusząc cały szereg utartych szablonów nie waha się ukazać prawdy tych wypadków, spowitych, jak może żadne inne, mgłą poezji i legendy. A dochodząc do nagiej prawdy tej epoki umie wysnuć z opowiadanych wydarzeń nutę życia, umie spojrzeć na nie jakby na symboliczny pochód ludzkości, nie taki, jakim się nam w dzieciństwie wydawał — rozśpiewany i rozmodlony — ale niemniej owocny, pełen wprawdzie walk, tarć, upadków i błędów, ale mimo wszystko zdążający ku lepszemu jutru. Ma się oprócz tego wrażenie, że odmalowywana tu epoka jest dla autorki artystycznie najpłodniejsza, że średniowieczny wschód pociąga ją nieprzeparcie. Widzimy to także w „Legnickim polu", gdzie najżywsze i najpiękniejsze są obrazy z życia wschodnich mandarynów i Tamerlana.

Tej nuty rewizjonizmu historycznego nie widzimy w powieściach Szczuckiej, osnutych na tle dziejów polskich. Przy dużej znajomości opisywanych epok, przy doskonałym, intuicyjnym wżyciu się w nie kroczy tu raczej drogami utartymi. Najbardziej ujawnia się to w „Złotej wolności". Lepsze jest „Legnickie pole", a jeszcze lepsze — pełne charakteru i nie pozbawione nuty humoru — „Beatum scelus".

Ale i te powieści, choć nie dają nam żadnej nowej historycznej koncepcji, odzywają się dziś w nas nutą żywą i bolesną, bo dziś wszystkie zagadnienia naszej historii otworzyły się w nas jak niezagojone rany i każdy punkt naszych dziejów jest żywy i aktualny. To też i „Złotą wolność" i przede wszystkim „Legnickie pole" czytamy inaczej niż wówczas, gdy myśleliśmy, że przeszłość

jest naprawdę zamknięta i że nie będzie już wracać ku nam — jak zrobiła teraz — mściwością popełnionych błędów, niezamkniętych rachunków i niezałatwionych spraw.

Do pisarzy historycznych kroczących drogami tradycji zaliczyć należy także Piotra Choynowskiego. Piotr Choynowski, jak świetnie go określił Emil Breiter, jest piewcą „mieszczańskiego sarmatyzmu". Choynowski jest z ducha następcą Sienkiewicza. Bierze na warsztat środowiska szlacheckie, odtwarza ich ducha i ich koloryt. Daje nam szereg pierwszorzędnych nowel historycznych, a często zwraca się w epoki powstań i rewolucji. Jego wyrobiony styl i piękny język stawiają go w rzędzie najlepszych naszych narratorów, a „Kuźnia" ma już głębokie i bolesne spojrzenie w chaos, przypadkowość i nieodpowiedzialność naszych poczynań w roku 63.

Tą samą „koleiną", choć niższą ścieżką, biegnie historyczna powieść Szpotańskiego, który daje nam szereg powieści poprawnych, zajmujących i kulturalnie pisanych.

Osobną grupę tematyczną stanowią „Dysk olimpijski" Parandowskiego, „Aecjusz, ostatni Rzymianin" Parnickiego i „Żelazna korona" Malewskiej. I nie wiadomo, czy pisarze wiedzeni twórczą intuicją wzięli na warsztat przełomowe momenty dziejów ludzkości, czy też może każdy żywy moment ludzkich dziejów jest przełomowy, albo jeszcze: może my, którzy tak intensywnie nauczyliśmy się historię przeżywać, w każdym jej węźle dopatrujemy się nut aktualnych i z naszą epoką analogicznych — dość, że wszystkie te trzy książki dźwięczą nam żywo.

Może jest pewnym naciąganiem włączenie „Dysku olimpijskiego" w cykl powieści historycznych (przyznaję szczerze: może jest to po prostu ochota mówienia o tak znakomitym pisarzu jak Parandowski), gdyż zainteresowania autora są raczej filologiczne niż historyczne. Ale z zajmującym nas tematem łączy tę książkę ukazanie historycznego ciągu, rozwoju i upadku sztuki greckiej. Parandowski, opowiadając dzieje 76 Olimpiady, ukazuje nam jej źródło, ukazuje nam jej powolne doskonalenie się, a potem kostnienie w karbach sztywnych reguł i prawideł. Ukazuje powolne przemienianie się sportu-obrządku religijnego w rodzaj zajęcia zawodowego. W pięknych obrazach przesuwa się przed nami życie starożytnej Grecji, a gdy widzimy rzucanie dyskiem na stadionie, gdy widzimy chłopca wyciągającego cierń ze zranionej nogi, gdy widzimy rozbiegane na hipodromie konie, wydaje nam się, że „w funkcji życia" oglądamy te kształty, które wykwitły potem na fryzach Partenonu i na wypukłości pękatych dzbanów. Książka Parandowskiego jest tak sugestywna nie tylko dzięki głębokiej wiedzy filologicznej autora, ale także przez czar jego nieporównanego stylu. W stylu Parandowskiego jest jakaś przedziwna jasność i prostota, i ten język, tak pozornie prosty, zachwyca nas zawsze od nowa, zawsze nas od nowa dziwi, w podobny sposób, jak za każdym razem dziwi nas piękno wschodu słońca.

W epokę jakże bardzo narzucającą analogię z epoką naszą przenosi nas młody pisarz, Teodor Parnicki, w swej żywej powieści „Aecjusz, ostatni

Rzymianin". Na szkielecie tradycyjnej, ciekawie prowadzonej fabuły powieściowej ukazuje nam autor cały bogaty i na wszystkich spojeniach trzeszczący świat ówczesny, świat wielkich przeobrażeń. Ukazuje nam kruszący się w bezsile świat rzymski, żywiołową potęgę prężnego barbarzyństwa, ukazuje surowość i jędrność jakże jeszcze często w swych objawach pogańskiego chrześcijaństwa, ukazuje przede wszystkim wschodni blask dworu raweńskiego. Ze specjalnym naciskiem podkreśla Parnicki żywotność i bogactwo wschodnich, bizantyńskich motywów, wkraczających w nowy porządek świata. Pamiętam, że w jakimś artykule przed wojną pisał Parnicki, że na ogół nie doceniamy tych wpływów bizantyńskich, nie doceniamy wkładu, jaki wniosły w ukształtowanie się zachodniej kultury. Twierdził, że Niemcy, którzy przez wiele lat mieli rodzaj monopolu historycznego, tendencyjnie przedstawiali nam zawsze Bizancjum jako świat zamarły i zakrzepły w rutynie, aby wykazać, że prawdziwym źródłem siły i żywotności kultury zachodnio-europejskiej są wpływy germańskie. Ciekawy ten pogląd, jak też i dobra debiutowa jego książka ukazują nam Parnickiego jako zdolnego i inteligentnego pisarza. Nie wiem, gdzie go zagnała zawierucha wojenna, ale ufam, że wyszedł z niej cało.

Jeżeli „Aecjusz" był obiecującym pisarskim debiutem, to powieściowy debiut Hanny Malewskiej, „Żelazna korona", był olśnieniem.

Jak wspomniałam, książka ta zdobyła sobie krytykę i publiczność wstępnym bojem i od razu postawiła młodziutką autorkę w rzędzie naszych najlepszych prozatorów. Był to sukces jak najbardziej zasłużony.

„Żelazna korona" jest szczęśliwym połączeniem tego, co nazywamy *vie romancée*, z powieścią historyczną, z historyczną monografią. Anegdota powieściowa właściwie tu nie istnieje, czasem znaczy się tylko, jak lekka arabeska, na marginesie wielkich wypadków dziejowych. Cała książka wypełniona jest wielką postacią Karola V, wypełniona jest wielką rozgrywką sił, kształtujących nowe życie Europy. Jak bardzo wniknęła autorka w sens dziejów, w psychologię narodów, świadczy choćby to wszystko, co pisze o mentalności niemieckiej, o „duchu dziejów" tego narodu, który „zawsze chciał mieć swego własnego Boga". Przymusowe a tragiczne zapoznanie się z niemiecką mentalnością pozwala nam tym lepiej podziwiać przenikliwość Malewskiej Z głębokim zmysłem historycznym łączy Malewska dużą dozę artystycznej wizyjności. Niezapomniane są te obrazy, gdzie ukazuje nam cesarza uciekającego w śnieżnej zamieci przed zbuntowanymi niemieckimi książętami, albo starego wilka morskiego, Andrzeja Derię, który w swym pałacu, po którym hula wiatr morski, wśród fresków przedstawiających jego korsarskie wyprawy, przechadza się ogromny, potężny i siwobrody, jak prawdziwy Neptun. Niezapomniany jest ten biały pałac genueński, który wyrzyna się z fal zieleni, jak dziób prującego fale morskie okrętu.

Autorka, odtwarzając z wielką historyczną erudycją bogatą i ciekawą epokę historyczną, ukazując nam świat i ludzi ówczesnych z plastyką prawdziwej artystki, potrafiła oprócz tego przesycić swoją książkę tym czymś osobistym, co robi zawsze książkę bliską i ciepłą. Pisząc ją, patrzyła nie tylko w histo-

ryczne dokumenty, nie tylko we własną wizję, ale także i we własną duszę. W swoją historyczną książkę włożyła nie tylko to, co wiedziała jako historyczka, nie tylko to, co oglądała jako artystka, ale także i to, co przemyślała i odczuła jako człowiek.

Na ogół bowiem można by podzielić książki historyczne na dwie kategorie: na książki, których jedynym celem i założeniem jest odtworzenie pewnej chwili historycznej i na książki, w których autor swoje własne przeżycia, problemy i uczucia rzuca na kanwę przeszłości. Typem takiej powieści osobistej czy — jeżeli wolimy — ludzkiej jest sławna powieść Sygrydy Undset „Krystyna, córka Lawransa", gdzie — doskonale zresztą oddana — historyczność jest problemem drugorzędnym, a na plan pierwszy wysuwa się problem ludzki, ponadczasowy i ahistoryczny. Odmiennym typem powieści, powieścią czysto i wyłącznie historyczną są np. wszystkie powieści Kraszewskiego, ta po prostu powieściowa kronika dziejów polskich. Do tego też typu ściśle historycznego należą powieści Sienkiewicza i Szczuckiej. Malewska w szczęśliwy sposób łączy w swej książce te dwa typy: w wizję historyczną, w historyczne studium wplata siebie, swe głębokie odczucia i refleksje, refleksje nie tylko historyczne, ale i ogólnoludzkie.

Powieściami, w których tło historyczne jest właściwie jedynie tworzywem, artystyczną formą wypowiedzi, są dwie piękne powieści doby ostatniej: „Nad jeziorem" Jana Powalskiego i „Czerwone tarcze" Iwaszkiewicza. Obie są, powiedzieć by można, „sztuką czystą". I obie rozważać można raczej pod kątem artystycznym niż historiozoficznym.

Jan Powalski w swej książce — jakżeż niesłusznie w podtytule nazwanej „sielanką" — patrzy na tragiczny bieg ludzkiego życia, rzuconego, dla tym większej wyrazistości, na dalekie tło XII wieku. Na tym surowym i groźnym tle widzimy ludzką pracę — załamującą się w jałowej bezowocności. ludzką miłość — tragicznie błądzącą, ludzkie poświęcenie — niezauważone i nieocenione, ludzką religijność — ciągle szukającą, wątpiącą i w rozpaczliwym wysiłku przebijającą się przez twardy opór świata zewnętrznego. Oglądamy jakby w skrócie dzieje ludzkiego rodzaju, cierpiącego i walczącego pod wpływem wielkich sił, kształtujących życie ówczesne i dzisiejsze. Piękna ta, pełna poezji i mądrości książka ma surowy rysunek romańskiej katedry.

„Czerwone tarcze" są jedną z tych książek, które u współczesnych nie znalazły odpowiedniego uznania dla swych wartości. Krytyki były powściągliwe, pełne zastrzeżeń, zarzucały Iwaszkiewiczowi, że psychologia jego bohatera, Henryka Sandomierskiego, jest zanadto współczesna, że nie odpowiada duchowi ówczesnych czasów. Jednym słowem, omawiano tę olśniewająco piękną książkę przykładając ją do wzorka wyjętego spod etykiety „dobra powieść historyczna" i krytykowano ją, nie znajdując podobieństwa okazu do typu.

Może być, że „Czerwone tarcze" nie przylegają do naszych wyobrażeń o historycznej powieści, ale na pewno przylegają do wyobrażeń o pięknej książce. Niewątpliwie Henryk Sandomierski jest typem współczesnym, jest intelektualistą, marzycielem, trochę neurastenikiem. Ale, naprzód, nie wiemy,

czy i w wieku XIII nie chodzili po świecie intelektualiści, marzyciele i neurastenicy. „Co można wiedzieć o człowieku, który żył temu 140 lat?" — powiada Henryk o Bolesławie Chrobrym. I kto wie, czy włożenie w człowieka średniowiecznego własnej duszy nie jest lepszą metodą poznania jego prawdy, niż lepienie tej duszy „na domysł" — przedstawiając ją szorstką i infantylną.

A po drugie wolno pisać i tak. Wolno własne myśli i przeżycia, pewną domyślną psychologię ukazać w oprawie historycznej. Tak, jak wspominałam wyżej, robiła Sygryda Undset i tak właśnie zrobił Iwaszkiewicz. Z historii wziął koloryt, z niezrównaną maestrią odtworzył przed nami barwność i egzotyczność średniowiecza, ale zamiast starać się oglądać te czasy oczyma współczesnych (jak to robi np. Berent), czasy te przyciągnął do siebie i patrzy w nie oczyma własnymi, nie przestawionymi na patrzenie historyczne, w każdym razie nie przez takie szkła, jakie my zwykle uważamy za odpowiednie do oglądania wieku XIII.

W tych odległych i zewnętrznie od naszych odmiennych czasach widzi autor dwie rzeczy, które pozostały te same: ziemię z jej pięknem i człowieka z jego wewnętrznym smutkiem, zmaganiami i nieukojem.

A jakby mu za ciasno było na tej „ziemi prostej i bardzo kochanej", na ziemi mieszczącej się „między płytkim morzem a niewysokimi górami", którą zresztą w szeregu utworów opisał, jak może nikt inny, idzie poprzez całą Europę, poprzez Azję, podziwiając wielorakie piękno ciągle się zmieniających krajobrazów. Okiem rozmiłowanego artysty patrzy w śnieżność i zieloność Alp, w pyszne bogactwo Sycylii, w grozę spalonej Palestyny. A na tej ziemi, tak barwnej i pięknej, ukazuje nam ludzi, także w ich odwiecznych zmaganiach, nie tylko osobistych, ale i historycznych i politycznych. Nie tyle chodzi mu o poszczególne wypadki tej właśnie epoki, o wypadki ukształtowane tym właśnie specjalnym układem sił. Chodzi mu o najważniejsze może zagadnienia historii, o zagadnienia teoretyczne: o kwestię władzy. Przedstawia nam zawiły stosunek władzy do prawa, ukazuje, jak władza kuje prawa, którym potem sama ulegać musi. Zapytuje — o co zresztą dotąd pytają wszyscy — jak płynie porządek świata, czy od jedności ku częściom, czy od części ku jedności. Zapytuje, czy władza ma poświęcać jednostkę dla całości, czy całość dla jednostki. Wie, że „wszystkim nigdy nie będzie dobrze", ale wie także, że „są rzeczy ważniejsze niż dobro każdego z osobna: dobro wszystkich razem".

I ukazuje nam dwa typy władców: Henryka, szlachetnego marzyciela, i Kazimierza, prostego, trzeźwego człowieka, któremu władza sama idzie do rąk, choć nie umie o niej rozprawiać ani w połowie tak uczenie jak Henryk. I choć nie ma tak szerokich horyzontów ani mądrych pojęć, wszystko dookoła niego „układa się w rządny dwór i dobre gospodarstwo". Tak więc, choć Iwaszkiewicz nie zajmuje się rewizją pojęć historycznych, choć nie zajmuje się historiozofią, dotyka kwestii historycznych w ich zawsze żywych i aktualnych węzłach.

Na pograniczu powieści historycznych, których tworzywem jest wyłącznie

wizja artystyczna pisarza, a książek, których źródłem i natchnieniem jest jego historyczna i polityczna refleksja i troska, stoi dzieło Juliusza Wołoszynowskiego.

Wołoszynowski jest w pierwszym rzędzie poetą i wizjonerem. Swoistym, może trochę jednostajnym stylem kreśli przed nami swe historyczne sny.

Piękną jego książkę „Było tak" nazwał E. Breiter „rapsodami o historii polskiej". Ja nazwałabym ją raczej „wizją historii". Czytając ją mamy wrażenie, że autor dopuścił nas do uczestniczenia w transie, w którym przesunęła się przed jego oczyma nasza historia w swej nieprzerwanej ciągłości. Bo bohaterem tej książki jest właściwie Czas. Na taśmie czasu suną jedna za drugą historyczne epoki w barwnych obrazach. „Starzy umierają, młodzi się rodzą. To wszystko są fale zmienne. Jak przypływy i odpływy mórz. Jak przybory wiosenne rzek, a potem susze letnie — lody zim, złoto i czerwień jesieni. Nie pytać o to. Wszystko mija, mija".

Mija, ale jednak trwa. „Korzenie drzew i traw i chwastów żyją na tej ziemi wszystkimi porami roku, jak było i będzie zawsze". Bo ten czas, niosący na swym grzbiecie minione epoki historii, jest równocześnie i czasem naszym. W tej samej łodzi płyniemy po jego fali.

Jedną z oryginalności tej książki jest to, że ujmuje i dzieli wypadki historyczne nie wedle norm politycznych czy historiozoficznych: dzieli i porządkuje je wedle epok i stylów artystycznych. Okresy historii Wołoszynowskiego — to nie okres Piastów lub Jagiellonów, to epoka gotyku, renesansu, baroku i rokoka.

Ta metoda pozwala autorowi nie tylko włączać w sposób zupełnie naturalny historię naszą w historię Europy, pozwala mu także ukazywać równocześnie polityczną i kulturalną stronę naszych dziejów, wykazując zazębianie się i współzależność obu tych stron historii. Artystycznie ułatwia mu kreślenie barwnych obrazów gotyckiej Polski Kazimierzowej, epoki renesansu, gdy rozbrzmiewa „język posrebrzany łaciną", barokowej Polski Wazów i rokokowej epoki Stanisławowskiej.

Ma się wrażenie, że Wołoszynowski czyta historię polską, jak czytają dalekowidze: odsuwając książkę daleko od oczu. I to oddalenie pozwala mu objąć całość tak, jak obejmuje całość pejzażu człowiek patrzący nań z wysokiej wieży. Może dlatego też najsłabiej wypadły ostatnie rozdziały książki, historia Polski powojennej Ta Polska „pachnąca jodoformem", która była jednym wielkim barakiem tymczasowego zamieszkania, zdobywania żywnościowych kartek, choroby, entuzjazmu, i ciągłego pokrzywdzenia ludzkiego" — jest jednak Polską oglądaną bez perspektywy.

Zupełnie inny charakter ma Wołoszynowskiego „Rok 1863". Jest to książka bardziej zbliżona do klasycznych wzorów powieściowych, do wzorów zresztą bardzo nowoczesnych. Stereotypowy bohater jest w niej zastąpiony szeregiem równorzędnych bohaterów, a historia jest nie jednolitym ciągiem zdarzeń, ale szeregiem luźnych epizodów, które dopiero stopniowo zazębiają się o siebie i w jedną zespalają całość. Jest to technika podobna do techniki wielkiej epopei Jules Romainsa „Les hommes de bonne volonté".

Ale, choć zbudowany jak „prawdziwa" powieść, „Rok 1863" zachowuje istotne cechy pisarskie Wołoszynowskiego; autor nie przestaje być poetą i wizjonerem.

Krytyka przedwojenna wyżej stawiała „Rok 1863" od „Było tak". Ja osobiście wolę „Było tak", ale to jest sprawa odczuwania. Że „Rok 1863" jest książką żywą, „listem, który doszedł" (jak trafnie, określa Wołoszynowski książki udałe) — dowodem jest jego ogromna poczytność w niemieckich obozach, zwłaszcza w „oflagach".

Ale nie wyżej omówione książki historyczne, choć wiele między nimi pozycji literacko cennych, historycznie żywych, dziś nawet aktualnych i przejmujących — stanowią znamienny dorobek literatury historycznej dwudziestolecia. Książkami, które wprowadzają powieść historyczną na nowe tory, a przede wszystkim są ważnymi dokumentami myśli historycznej i politycznej, które mówiąc o przeszłości trzymają rękę na pulsie teraźniejszości i przyszłości, są powieści historyczne Kruczkowskiego, Kudlińskiego i Berenta.

Powieści Kruczkowskiego zajmują się wyłącznie kwestiami społecznymi. Z dwóch jego książek historycznych, „Kordian i cham" i „Pawie pióra", pierwsza jest i artystycznie dojrzalsza i w całym tego słowa znaczeniu historyczna. Druga, zaczerpnięta z niedalekiej przeszłości (lata 1908—1914), dotyka spraw prawie współczesnych, współczesnych tym bardziej, że wojna roku 1914 nie ziściła marzeń o społecznym przewrocie, jakie z nią autor łączył, i że istniejący układ społeczny przeciągnął się aż do wojny następnej i, zmieniając się na naszych oczach, nie nadaje się jeszcze do „historycznego" ujmowania.

W „Kordianie i chamie" przedstawia nam Kruczkowski epokę poprzedzającą bezpośrednio wybuch powstania listopadowego. Jego Kordian — to romantyczne marzenia ówczesnej inteligencji, a jego Cham — to uciemiężony lud, który w tym patriotycznym porywie nie bierze i nie może brać udziału, bo dla niego Polska to „ziemia panów". Nie obchodzi go więc, kto w niej panuje. Czy ciemiężycielem będzie car, czy miejscowy szlachcic — nie zmieni się nic w jego losach.

Jak zwykle w tego rodzaju założeniach, mocną stroną książki jest strona negatywna, oskarżająca. Autor z dużą siłą przedstawia krzywdę i uciemiężenie chłopa, opierając się na autentycznym pamiętniku K. Deczyńskiego, nauczyciela ludowego, syna chłopa z Brodnicy. Mniej przekonywające są natomiast wnioski, które wyciąga z tych założeń, a mianowicie gdy motywuje nieudanie się powstania niewolą chłopską. Irzykowski słusznie wykazuje, że nie wyłącznie brak udziału chłopa w powstaniu zadecydował o jego klęsce. I słusznie wykazuje dalej, że autor, uniesiony swoją ideą, ze stronniczą niechęcią przedstawia polską inteligencję, przypisując jej jedynie klasowe i materialne pobudki działania.

Ale dziś uderza nas inna strona ideologii Kruczkowskiego. Ta nowa, świeża treść ideologiczna „Kordiana i chama" rysuje się najwyraźniej w rozmowie młodych konspiratorów: Wysockiego, Nabielaka, Zaliwskiego i Mochnackiego.

Wysocki, jako przedstawiciel prawdziwego „ducha narodowego", ducha sar-

macko-bojowego, wierzy jedynie w czyn zbrojny, a śmierć uważa za pierwszy i najważniejszy obowiązek prawdziwego patrioty. „Żadne wstręty ni doktryny, żadne blichtry sofistowskie nie zdołają odjąć nam tej miłości kraju, która była i będzie natchnieniem naszych czynów. I dla niej gotowi będziemy zginąć, gdy tak wypadnie. Wszystko inne jest mniej ważne". Wysocki jest żołnierzem, umie robić bronią, obchodzi go tylko strategiczny punkt widzenia i to mu wystarcza. Temu żołnierskiemu stosunkowi przeciwstawiają się w dyskusji Mochnacki i Nabielak. „Rewolucja to nie samo tylko strzelanie z okien" ...„Któż ma czuwać nad ustanowieniem nowego porządku, gdy stary padnie od naszych kul?". I dalej padają te ciężkie i ważkie słowa: „Inna to rzecz działać odważnie, a inna całkiem — odważnie myśleć".

Potem, gdy dyskusja schodzi na wspominanie czasów napoleońskich, z ogniem i zapałem wygłasza swój sąd o nich główny *porte-parole* autora — Nabielak: „Z tej ogromnej sprawy świadomość Polaków pojęła jedno tylko, i to, co na powierzchni zaledwie wydarzeń błysnęło olśniewająco: imię Napoleona... Polaków czad onej rakiety odurzył i pono nieprędko z głów sarmackich wywietrzeje... Gdyż jest w naturze Polaków: łyskać błyskotliwą pianą cudzych burz i naporów. Gdyż Polakom w smak trafia: kwiaty podziwiać świetne, cudzoziemskie, a nie pomnąć sprawy nawozu i gleby, sprawy owego trudu, co się w rodzącej ziemi wnętrznościach wysila wiekuiście".

I te właśnie słowa są dzisiaj myślową osnową książki Kruczkowskiego: zwrócić uwagę na ten właśnie „nawóz i glebę".

Sprawa ucisku i niedoli chłopskiej jest dziś sprawą przebrzmiałą, którą można badać jedynie jako zjawisko historyczne; ale wskazywanie na to, że nie wystarczy „robić bagnetem", że nie tylko hojne przelewanie krwi jest dla ojczyzny potrzebne i użyteczne — jest sprawą ciągle aktualną. To jest prawda nie tylko powstania listopadowego, ale także prawda całej naszej historii i prawda dnia dzisiejszego. I położenie nacisku na tę stronę naszego życia jest ważną historyczną nauką książki Kruczkowskiego, jest jej rzutowaniem w przyszłość; jest to ideologia, która tłumacząc przeszłość i jej błędy świadomie celuje w teraźniejszość i przyszłość.

Jeżeli chodzi o najsilniejsze nuty historyczno-polityczne, a także o zerwanie z tradycją dawnej powieści historycznej — to musimy zająć się książkami Berenta i Kudlińskiego.

Książki Tadeusza Kudlińskiego, „Rumieńce wolności" i „Uroki", najlepiej określą definicje Berenta, zawarte w przedmowie do „Nurtu". Tłumaczy on, że narracja biograficzna (jak nazywa swe książki) nie jest „ubogą krewną powieści historycznej", lecz że jest „dzisiejszej prozy epickiej odmianą swoistą, tym również od powieści historycznej odrębną, że życia i prawdy bliższą". W innym miejscu mówi Berent, że w swoich książkach historycznych zajmuje się przede wszystkim „biosem" historii. I jakkolwiek dalekie są od siebie postawy myślowe i artystyczne Berenta i Kudlińskiego, to jednak „gatunku" książek Kudlińskiego lepiej i dosadniej niż tymi słowami określić niesposób.

Obie powieści Kudlińskiego — to wielkie panoramy historii, w których prze-

suwa się przed nami powstanie kościuszkowskie, legiony, rysują się postacie Kościuszki, Dąbrowskiego, ks. Józefa, ks. Adama Czartoryskiego, ukazują się kampanie cara Aleksandra i kampanie napoleońskie, kulisy pertraktacji dyplomatycznych. Są to powieści, w których „anegdotą" jest sama historia. Jest to jakby *vie romancée* historii.

Szukanie nowej formy jest tu, jak bywa zawsze, wyrazem głębszej potrzeby wypowiedzenia się, żywszego kontaktu z przeszłością. Kudliński, który w stosunku do Berenta odznacza się mniejszym liryzmem, mniejszą emocjonalnością, jest pisarzem wybitnie inteligentnym. Głęboki, zrównoważony rozum, umiejętność patrzenia w głąb zjawisk, przemyślenia ich do końca, jest jedną z charakterystycznych cech jego talentu.

I tym właśnie rozumnym spojrzeniem patrzy on w naszą przeszłość. Widzi krew, rany, poniewierkę, błędy i małości tam, gdzie poezja i piosenka — a za nimi nasze pojęcia — widziały jedynie wspaniałe gesty, umie pokazać ludzi żywych tam, gdzie z przyzwyczajenia widzieliśmy udrapowane w togi — pomniki.

Z wielorakich oblicz przeszłości interesuje Kudlińskiego przede wszystkim nurt polityczny. Patrzy nie tylko w zgiełk bitew, poza nimi szuka politycznego sensu, politycznego rozumu i myśli. Poezja i legenda brały najczęściej za swój temat właśnie heroizm walki i wielkość poświęcenia, mierząc niejako społeczne wartości historii ilością przelanej krwi. Kudliński stosunek ten odwraca. „Bagnet okazał się zawodnym sposobem budowania świetności" — powiada w „Urokach".

Kudliński wierzy w rozum człowieka, wie i rozumie, że trzeba walczyć nie tylko pięścią i że nie tylko siła i przemoc są motorami życia historycznego. Skutkiem takiego nastawienia na pierwszy plan jego książki wysuwa się postać polityka, Adama Czartoryskiego. Tam gdzie częstokroć opinia widziała tylko „zdradę", umie dostrzec rozum, umieć ocenić tę odwagę myśli, której potrzebę podkreślał Kruczkowski.

Nie bagatelizuje Kudliński także i innych czynników historycznego życia narodu. Widzi, jaką siłę dać może narodowi sprawiedliwość społeczna, równość warstw społecznych; nie lekceważy także wysiłku zbrojnego, wspólnego wysiłku wodza i żołnierza. „Każdego potrzebowała sprawa... Żądała łapczywie i zachłannie mocnych głów wodzów i mocnych rąk żołnierstwa. To wszystko dopiero do kupy wzięte budowało te dni". Umie objąć całość zjawisk. Wie, że na te dni bolesne składały się i czyny zbrojne, i wysiłki polityków, i praca ludzka, i pęd ku ideałowi. „Rzeczywistość twarda, żądająca, by dzień za dniem wyorywać mozolnie, pokładać skiby historii i zawsze stać na czele i rozumem własnym ogarniać to, co idzie i stanąć naprzeciw i wytrzymać na sobie świadomość wrogiego losu".

Piękna, do głębi poruszająca wizja historyczna Kudlińskiego powstała nie tylko ze studiów myśliciela-historyka. Motorem tej wizji była również głęboka troska myślącego Polaka, przenikliwym spojrzeniem ogarniającego

przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Książki Kudlińskiego są jednymi z tych, gdzie pod pozornie spokojnym i epicznym tokiem historycznego opowiadania żywo i głośno bije serce teraźniejszości, jest jedną z tych książek, gdzie wpatrując się w przeszłość widzi autor najgłębsze złoża psychologiczne narodu i wie, że z nich wysnuje się przyszłość, tak jak ongiś wysnuwała się przeszłość.

Czy Kudliński wyprzedził wypadki myślą i przeczuciem, czy też my dzisiaj, czytając jego książki, widzimy w historii lat ostatnich konsekwentne przedłużenie lat tamtych — zbadać się już nie da. W każdym razie książki Kudlińskiego czytamy dziś z największym przejęciem i z głęboką a bolesną zadumą. Należały one stanowczo do tych książek, których współczesna krytyka nie doceniła. Z chłodnym uznaniem przeszła nad ich surową pięknością i nad ich — może dla upitej pewnością siebie epoki niepokojącą — myślą. Wytrzymały one jednak próbę czasu, i dziś, może dopiero dziś, nabrały dla nas bolesnej i przejmującej wymowy, nabrały prawdziwych „rumieńców" życia. Powinny się one znaleźć wśród książek reaktywowanych i czytanych.

Piękne historyczne powieści Kudlińskiego nie zostały należycie przywitane przez krytykę, ani ocenione przez publiczność; jeszcze silniej podkreślić należy analogiczne stanowisko krytyki i publiczności w stosunku do wielkiego dzieła Berenta. „Biograficzne narracje", jak Berent określa swe ostatnie dzieło, to na pewno jedno ze szczytowych dzieł dwudziestolecia. A jednak krytyka, tak w wielu innych wypadkach skora do „grandilokwencji", nie uderzyła w wielki dzwon, aby zasygnalizować pojawienie się dzieł naprawdę rewelacyjnych, książek tak pięknych, głębokich i żywych, jakich na pewno niezbyt wiele ma nasza literacka proza.

Stanowisko krytyki — owszem, pełne deferencji — było zresztą bardzo charakterystyczne dla owej epoki trosk formalnych: przede wszystkim zajmowała się krytyka tym, do jakiej szufladki schować te potężne książki, przerastające ustabilizowane pojęcia o gatunkach prozy literackiej. Roztrząsali więc krytycy sumiennie, czy można je nazwać powieścią, czy biografią, czy essayem. Zastanawiali się nad prawidłowością konstrukcji. Po ukazaniu się dwóch pierwszych tomów ufali, że tomy następne dadzą klucz do niepokojącej zagadki. Tymczasem Berent zawiódł oczekiwania. Po „Ludziach starodawnych", „Pogrobowcach" i „Odnowicielach", objętych wspólnym tytułem „Nurt" z podtytułem „Opowieści biograficzne", ukazał się „Diogenes w kontuszu", mający jako podtytuł „Opowieść o narodzinach inteligencji polskiej", a w końcu „Zmierzch wodzów", już bez żadnego podtytułu.

Najbardziej może uderzającą cechą tych „niesklasyfikowanych" książek jest ich olbrzymie bogactwo. Podbijają pięknością dosadnego języka (oczywiście tego swoistego Berentowego języka, w który trzeba trochę się wgryźć), wypełniają oczy plastycznością wizji, poruszają uczuciowość głębokim nurtem lirycznym, wstrząsając na przemian smutkiem i gniewem, pobudzają myśl równie głębokim jak lirycznym nurtem myślowym.

Berent dopatruje się w nurcie dziejów — historii myśli, kultury i sztuki.

Miewa bowiem duch ludzki koleje własne, tak po wielekroć niezależne od Jlmów i Austerlitzów, a one to koniec końców zawsze zwyciężają".

Tak więc pisząc o czasach katastrofy rozbiorów skupia autor uwagę na cihym bardzie Karpińskim, gramatyku Kopczyńskim, poecie Niemcewiczu. Patrząc w bolesną historię legionów widzi nie tylko wojaczkę, ale widzi jak te brojne drużyny przesiąkają duchem kultury zachodniej, widzi jak razem z pyem obcych dróg znoszą do kraju nowe pojęcia, wyobrażenia i zamiłowania. ledzi, jak w chwilach mroku prawdziwe życie narodu skupia się w Towarzystwie Przyjaciół Nauk, jak krzepnie i buduje się pod piórem literatów. I widzi akże wzajemny wpływ, jaki mają na siebie te dwie dziedziny: życie polityczne życie kulturalne, jak pierwsze bez drugiego staje się bezduszne „gdy zamarło ycie w mózgach narodu i szablami jego pokierowały brzuchy".

Ale Berenta, tak miłośnie wpatrzonego w przeszłość, interesuje nie przeszłość, le teraźniejszość i przyszłość. Toteż krocząc poprzez klęski rozbiorów, legiów i powstań patrzy Berent nie w to co ginie, ale w to co powstaje, w to co ędzie zadatkiem przyszłego życia, początkiem odnowienia. Wśród gruzów atastrofy widzi rodzące się ruchy społeczne, jawiący się zmysł polityczny piarzy (Staszic, Jezierski, „Kuźnica"), patrzy z zaciekawieniem na narodziny o'skiej inteligencji. „Oto jedyni a najbardziej niezawodni narodu polskiego Odnowiciele".

Książki Berenta są wielkim obrachunkiem z przeszłością, są nawiązaniem radycji wolnego już życia do tych elementów, które już w czasach owych to drodzenie przygotowały i umożliwiły. I to jest wielka doniosłość jego dzieła.

Zrobiwszy krótki przegląd historycznej powieści dwudziestolecia, musimy konstatować dość ciekawe zjawisko: oto w epoce, gdy publiczność tak mało ajmowała się historią, właśnie historia stała się punktem wyjścia najlepszych oże książek tej epoki, historia była przedmiotem zadumy i rozmyślań najepszych naszych pisarzy. Bo nawet w książkach nie ściśle historycznych tę hitoryczną troskę odnajdujemy. Z chęci badania przeszłości naszego mieszczaństwa wyrosła ciekawa książka Naglerowej „Krauzowie i inni", z zainteresowań istorycznych wyrosło po części i wielkie dzieło dwudziestolecia: „Noce i dnie" Dąbrowskiej. Bo tak, jak Berent szukał „ksiąg rodzaju" polskiej inteligencji czasach Stanisławowskich i rozbiorowych, tak Dąbrowska szukała ich w czaach bliższych, starała się odszukać źródła ich ideologii i nastawień społeczych w czasach poprzedzających pierwszą wojnę światową.

Tak więc, podczas gdy większość społeczeństwa, porwana burzliwym nurtem eraźniejszości, nie patrzyła ani w przyszłość, ani w przeszłość, jedni pisarze ozumieli i wyczuwali, że każda chwila historii jest i przedłużeniem przezłości i podbudową przyszłości. Spoglądając na życie z wysoka, z bocianiego niazda beztrosko szybującego naszego statku państwowego, obejmowali przeikliwym okiem przeszłość, a patrząc w nią, jak w zwierciadło, z trwogą i niepokojem — spoglądali i w przyszłość.

I dlatego w epoce, w której ogół społeczeństwa zaczyna żywiej się interesować historią, gdy wypadki codzienne ukazują się nam jako konsekwencje

dawno, zdawało się, przebrzmiałych wypadków, osiągnięć, błędów i pomyłek, należało by tymi historycznymi pracami naszych pisarzy bliżej się zainteresować.

Lekką ręką przekreśla się dzisiaj literacki dorobek dwudziestolecia. Trzeba by zrewidować, czy właśnie nie poprzez te historyczne i historiozoficzne dumania pisarzy przewija się nić ciągłości naszego kulturalnego życia, nić ciągłości naszej politycznej i narodowej myśli, która znajdowała zawsze swe odbicie u najgłębiej myślących naszych pisarzy.

Zofia Starowieyska-Morstinowa

PRAWOZDANIA

OBLICZA ŚWIATA

— Jaka radość jest w goryczy poznania. Demeter

Świat krzątał się koło swoich spraw.' Matka Joanna od Aniołów

I

Wydane ubiegłej jesieni dwa tomy prozy Jarosława Iwaszkiewicza*) wydają się bardzo reprezentatywne dla jego sztuki. Nie nadaję temu przymiotnikowi charakteru wartościującego. Nie twierdzę, by *Stara Cegielnia* i *Nowa miłość* składały się z samych arcydzieł. Tomy te są reprezentatywne w innym znaczeniu: jak żadne dotąd zbiory opowiadań Iwaszkiewicza pozwalają się zorientować w założeniach jego prozy. Jak żadne — ukazują dalekie od wyczerpania i wciąż otwarte perspektywy jego dorobku pisarskiego. Ukazują poniechane oblicze twórczości, zapowiadają jej obraz nowy.

Tom opowiadań nie jest nowością w ewolucji Iwaszkiewicza. *Panny z Wilka* (1933), *Młyn nad Utratą* (1936), *Dwa opowiadania* (1938) — oto zbiory poprzednie. Wypracował w nich Iwaszkiewicz pewien kanon własny formy pisarskiej. Długie opowiadanie, u dna swojego mieszczące zawsze wyraźny sens filozoficzny, czy — ściślej — światopoglądowy; opowiadanie, które wyraża ten sens w wyraźnym biegu zdarzeń, nie w komentarzu czy wstawce myślowej; opowiadanie, gęściej utkane z obrazów wszystkimi zmysłami doznawanej rzeczywistości aniżeli z ogniw zanurzonych we wnętrzu człowieka; opowiadanie o konturach wyrazistych, a przecież tak drgających i niepochwytnych, jak w bardzo upalny dzień za drżeniem powietrza ukryty krajobraz — oto, najogólniej charakteryzując, ów kanon własny Iwaszkiewicza.

By nie pozostać jedynie przy opowieści teoretycznej, przypomnijmy — według podanego układu — któreś z tych opowiadań typowych. Niechaj nim będą *Panny z Wilka*. Dlatego, ponieważ krytyk ma do nich słabość. Wiktor Ruben zajeżdża po piętnastu latach do tego samego Wilka i jego panien z ostatnich wakacyj przed pierwszą wojną światową. Zajeżdża, ażeby — ach, nie opowiadajmy. Wiktor zajeżdża po prostu we własną przeszłość, we własne o niej marzenie i pamięć. By się dowiedzieć, że nawet marzenia o minionym lepiej nie dotykać, lepiej nie próbować realizować. „Posiąść naprawdę coś, to jest rzecz niemożliwa" — powiada gdzieś.

Oto sens filozoficzny. Nie rozgrywa się on w komentarzu. Spełniło się dawne marzenie najpiękniejszej ze sióstr, Joli. Tej jedynej nocy znalazła się razem z Wiktorem. Po co? By następnego ranka powiedzieć: „jestem tak zgryziona wczorajszą realizacją rzeczy..." Podobne przeżycie zagarnie Wiktora, i to również samym tylko biegiem zdarzeń. Z kilku dawnych, milczących nocy z Julcią to jedno wyniósł Wiktor: „Nigdy w życiu Wiktor nie zapomni tego wrażenia, jakiego doznał poczuwszy pod dłońmi skórę tej dziewczyny. Było to coś tak skończenie pięknego, ciepłego i materialnego jak kwiat". Po latach, gdzieś przypadkowo na bryczce, Wiktor powtarza w ciemnościach ten sam gest: „Czuł na palcach wspomnienie tamtej skóry sprzed lat piętnastu, która była czymś piękniejszym od kwiatu, ale to, co miał pod ręką w tej chwili... było czymś zupełnie różnym i tak banalnym, że się przestraszył... zdawało mu się, iż dotyka czegoś bardzo dobrze znanego, prawie tak, jakby własnego ciała dotykał".

*) JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: *Nowa miłość* i inne opowiadania. „Czytelnik", Kraków, 1946; str. 237 i 5 nl.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: *Stara Cegielnia. Młyn nad Lutynią*. „Panteon", Warszawa, 1946; str. 144 i fotografia.

Jeśli pamiętać o latach, które dzielą gesty Joli lub Wiktora, jakże jest zrozumiały ów przebieg doświadczenia. Przebieg całkowicie zgodny z zamierzonym przez pisarza sensem. Ani razu nie ujrzymy wnętrza duchowego sióstr: Juli, Joli, Kazi, Tuni, zmarłej Feli. Widzimy za to wyraźnie urywany, porywisty blask słońca, jaki oświetla srebrny nożyk Joli, gdy ta, łakomczuch, obiera ogórki przy śniadaniu. Poznajemy dokładnie smak dni późnego lata i kształty obłoków. Przywiędła stokrotka, którą Wiktor otrzymał z bukietu Tuni, więcej waży w narracji aniżeli drgnienie wewnętrzne którejkolwiek z sióstr. Oto opowiadanie gęściej utkane z obrazów doznanej zmysłowo rzeczywistości aniżeli z ogniw analizy psychologicznej.

Najmłodsza, Tunia, tyle ma lat, ile ich liczyła Jola tych ostatnich wakacyj przedwojennych. W niczym nie są do siebie podobne. „Jedna tylko rzecz w ich urodzie była uderzająco podobna: ich skóra". Kiedy Wiktor pierwszy raz odwiedza Wilko, wówczas, na wołanie „Fela", nie dawna Fela się zjawia, lecz duża córeczka Juli. Tamtą Felę odwiedza się na cmentarzu. Kiedy zaś Wiktor odjeżdża, Jola odprowadzi go do tego samego zagajnika, co w roku 1914. Lecz w ludziach wszystko jest odmienione, prócz nieznaczącej pamięci lokalnej. Kiedy zatrą się w pamięci imiona sióstr, trwamy w świecie wyrazistych fantomów. Rozwieszone pomiędzy ludźmi medium czasu wciska się jak mgła w każdy postępek i w każdą formę pamięci. Świat przedstawiony drga i faluje poprzez przejrzystą przesłonę tego, co minęło. Oto opowiadanie o konturach wyraźnych, lecz niepochwytnych.

Przymierzamy przedstawiony kanon do opowiadań zawartych w *Nowej miłości* i w *Starej cegielni*. Nie przystaje. Ani jedno z nich nie pokrywa się bez luzu z kanonem. Przy *Zygfrydzie* luz jest najmniejszy. Ale *Zygfryd* znowuż — czujemy to doskonale — nie jest typowy dla omawianych tomów. Jest w nich jakiś ferment i dojrzewanie nowych postaci prozy. Jakie?

Uporządkujmy doświadczenie.

II

Możemy już zdradzić, dlaczego *Panny z Wilka* wzięło się jako przykład typowego opowiadania Iwaszkiewicza z lat międzywojennych. Nie tylko dla słabości krytyka wobec tej gromady pięknych cieniów kobiecych. *Panny z Wilka* to zarazem najwcześniejsze ze znanych dotąd opowiadań pisarza (nosi datę — Syrakuzy, kwiecień 1932), które od razu utrwaliło jego dosyć chwiejną pozycję jako prozaika. Mało, które dowiodło, że proza Iwaszkiewicza jest całkiem własna i do niczyjej nie podobna. Forma opowiadania stanowi bowiem tę formę, w której wszystkie, od jej zaczątków, przedzierające się przez twórczość Iwaszkiewicza problemy wewnętrzne i problemy wyrazu artystycznego uzyskują nagle i niespodziewanie pełny ład. A poprzednie utwory pisarza bynajmniej tak rychłego ładu nie zapowiadały.

Ale tu znów kłopot. Właściwością Iwaszkiewicza jest to, że jego droga pisarska, kręta i mało czytelna, jeżeli ją śledzić tylko według jej meandrów, całkiem inaczej przedstawia się z perspektywy. Pomiędzy jej łukami i zakrętami przebiega wyraźna i prosta cięciwa. Zmusza to jednak krytyka, by cofał się aż do samych początków tej drogi. Bądźcie cierpliwi...

W twórczości Iwaszkiewicza górująca tendencja jego sztuki — wyczulenie zmysłowe — przybiera kształt dwojaki. Wyczulenie podobne posiadać może oblicze egotyczne, zwrócone wyłącznie ku własnemu wnętrzu; posiadać może również oblicze obiektywne, chętnie zwrócone ku światu. Te oblicza przenikają w siebie niepostrzeżenie, a ich płynna antynomia nie stanowi żadnej nowości. Dla wielkiego zmysłowca rzeczywistość jest wielkim pretekstem i wielką prawdą — na równych prawach. Bo ostry kontur świata rzeczywistego zależy przecież tylko od napięcia jego zmysłów. Świat może być wielkim złudzeniem zmysłów i może być zjawiskiem od nich niezależnym. Nikt z zewnątrz za niego nie zadecyduje, póki on sam nie wybierze — pretekstu lub prawdy. Jakąż to naukę otrzymuje Natanael w *Pokarmach ziemskich* Gide'a: „Wydawało mi się, że inni wokół mnie poruszali się tylko po to, by powiększyć we mnie poczucie mego osobistego życia".

Twórczość Iwaszkiewicza idzie najpierw po linii pretekstu zmysłowego. Jego wczesne powieści — *Zenobia Palmura, Ucieczka do Bagdadu* — to świadectwo mozolnej walki pomiędzy wymaganiami własnej wrażliwości zmysłowej a czarami modernistycznej stylizacji, egotyzmu, lirycznego odtwarzania świata. Przechodząc przez wszystkie uroki zamierającego modernizmu, pisarz początkowo z nich się nie wyzwala. Zwycięża wówczas sztuka pretekstu. Zwycięża szczególnie w najbardziej oryginalnym utworze Iwaszkiewicza z tego czasu: *Księżyc wschodzi*. Ta przepojona

powabem obolałej młodości romantycznej powieść na swój sposób osiąga zupełną jednolitość — jednolitość wszakże najbardziej liryczną, najbardziej egotyczną. Cały świat pysznie malowanej przyrody ukraińskiej jest jedynie wielkim pozorem; służy wylewowi liryzmu, nurza się w nim jak w niespokojnej powodzi. Tylko niektóre wizje ukraińskie Słowackiego osiągają tę liryczną tożsamość świata i człowieka, ale rutaj są to wizje ujrzane przez czytelnika Żeromskiego.

Obliczu egotycznego pretekstu zmysłów Iwaszkiewicz zajrzał głęboko w oczy. Głębiej niż ktokolwiek inny z prozaików dwudziestolecia. Zajrzał, lecz nie dał się uwieść. W młodzieńczym utworze pisarza *Gody jesienne*, po precyzyjnym opisie wieczoru na głębokiej Ukrainie czytamy: „Stefan szedł ostrożnie i niespokojnie, j a k g d y b y n i e c h c i a ł s p ł o s z y ć t y c h o b r a z ó w". Podobne zadanie stanęło przed Iwaszkiewiczem: jak nie spłoszyć obrazów... Jak wyprowadzić je z cieplarni na surowsze powietrze.

Cała dalsza twórczość pisarza — to uporczywa walka o to, by owo wyczulenie skierować ku światu w sposób więcej obiektywny. Walka o takie spolaryzowanie wrażliwości, ażeby zaczęła służyć wielu wyglądom świata, ich różnolitemu bogactwu, a nie rozmiarowi własnych doznań lirycznych. Oto cięciwa pośród łuków dalszego rozwoju. Oto jej zadanie: gwiazdę zmysłów, ostro wszczepioną w rzeczywistość, wysoko zawiesić nad prawdą — nie nad pretekstem.

Z tej perspektywy oglądane, ważniejsze od *Zmowy mężczyzn* wydają się *Pejzaże sentymentalne* czy tak charakterystyczny cykl projektów na sonety — *Skąd widzieliśmy Tatry*. W mało na pozór efektownym kształcie przechowują te cykle właściwą pisarzowi zdolność zmysłowego oglądu. Przechowują w formie surowej, wyzbytej niedawnego liryzmu i stylizacji, nie skojarzonej jeszcze z jej nowymi obowiązkami. Ani pretekstowi, ani pełnej prawdzie nie służą. Krystalizacja tymczasowa, larwa na czas przemiany wewnętrznej...

Nagle z tej larwy wynikają twory tak skończone i gotowe, jak *Panny z Wilka*, czy *Anna Grazzi*. Czyżby żadne ogniwa nie dzieliły tych opowiadań od ukraińskiej powieści? Nie, ale o tym n i e — trochę później. Czyżby sama forma opowiadania była zupełną niespodzianką? Również n i e, a o tym n i e — zaraz.

Istnieje we wczesnej twórczości Iwaszkiewicza utwór będący zapowiedzią i projektem późniejszych jego opowiadań. To *Gody jesienne* z tomu *Legendy i Demeter*. Podobnie jak opowieścią o *Pannach z Wilka* próbowaliśmy mierzyć obecne opowiadania pisarza, tak *Godami jesiennymi* zmierzmy to pierwsze z dojrzałych jego opowiadań.

W *Godach jesiennych* występują wszystkie części składowe przyszłego mechanizmu opowiadań. Jak u niewprawnego zegarmistrza leżą jednak osobno i nie wprawione w ruch. Sens filozoficzny? Bardzo wyraźny. Sprawa przemijania i dojrzałości, która zawsze jest zapowiedzią końca. „Sama go doskonałość rozmieta" — jak mówił Norwid. Sprawa wyłożona „kawę na ławę" w specjalnym wykładzie markiza de Ribeaupierre na temat jesiennego zrównania dnia z nocą. „Jestem przekonany, że nie ma bardziej pogańskiej pory roku. Jest właśnie tak gotowa, jak jabłko, które ma lada chwila spaść, przepełnione sokami swymi, i przegnić". Autor *Panien z Wilka* inaczej i dyskretniej by to powiedział.

Sens wyrażony w biegu wydarzeń? Stefan Hołyński urządza w ogrodowej świątyni Cerery pogańsko-jesienny obrzęd. Boginią dojrzałości i przemijania jest zmysłowa popadianka Hania, a symboliczny motyw zranionej kolcem piersi mówi o jej roli. Autor *Anny Grazzi* nie musiałby się uciekać do tak naiwnie symbolicznych efektów, by ukazać w podwójnym zwierciedle, realnym i przenośnym, postać ludzką.

Opowiadanie gęściej utkane z obrazów zmysłowo doznawanej rzeczywistości? Tak, Stefan otwartymi oczyma patrzy na świat, dostrzega wszystko, notuje w swojej pamięci każdy kształt. Ileż jednak węzłów opisowych, które nie służą głównemu rysunkowi opowieści, posiada ta tkanina widzianej rzeczywistości! Chociażby ta jordeansowska martwa natura, stół przygotowany na przyjęcie u Stefana. Mimo że krytyk tak ostrożny jak L. Piwiński, uznał ten opis *(Przegląd Warszawski*, 1922, nr 4) za pozbawiony w ogóle analogii w naszym piśmiennictwie, niemniej jest to wtręt. Autor *Brzeziny* nie pozostawia w opisie ani jednego włókna, które by nie uczestniczyło w głównym wyrazie całości.

Opowiadanie o konturach niepochwytnych? Nie, tych konturów brak zupełnie *Godom jesiennym*. Składniki mechanizmu, leżące osobno, zbyt wyraźnie wskazują na swoją rolę. Dopiero ich cichy ruch wzajemny wyłania tę przesłonę aluzji, niedopowiedzeń i wieloznaczności, za jaką widnieje świat u dojrzałego Iwaszkiewicza. Po to zaś do-

konaliśmy owego zestawienia, by już na pewniejszej podstawie móc powtórzyć, że właśnie w formie opowiadania problemy wewnętrzne i problemy wyrazu artystycznego, nurtujące twórczość Iwaszkiewicza od jej początków, uzyskały ład.

Jakie ogniwa pośrednie doprowadziły do tego ładu?

III

Na to pozwalają odpowiedzieć *Nowa miłość* oraz *Zygfryd*. W tym właśnie sensie napisałem, że wydane ostatnio zbiory pozwalają lepiej od przedwojennych zorientować się w założeniach nowelistyki Iwaszkiewicza. Obydwa te opowiadania nie znalazły przychylności u dotychczasowych recenzentów. Całkiem to naturalne. Należą do przeszłości prozy Iwaszkiewicza i powinny być traktowane jako świadectwo ewolucji a nie jako oznaka obecnego jej wyglądu.

Obydwa odsłaniają bowiem ten sam proces: proces przechodzenia do nowych funkcyj i zadań tego opisowo-zmysłowego oglądania świata, które dotąd służyło Iwaszkiewiczowi jedynie za pretekst dla egotycznego liryzmu. Z chwilą bowiem rozpadu tej formy egotycznej pozostał jedynie opis. Przemiana ta wyraża się najsilniej w przeciwieństwie tych dwóch dzieł: *Księżyc wschodzi* i *Pejzaże sentymentalne*. Obecnie opis wchodzi w całkiem nową fazę. Wypada ją nazwać p r z e j ś c i e m o p i s u w f u n k c j ę c z y n n e g o t ł a.

Od teoretyzowania przejdźmy do prostszych dowodów. *Nowa miłość*, przed którą się cofnięto, której poniechano nim w ogóle nastała, to sprawa rozegrana w jednym błysku psychologicznym, w czasie potrzebnym — by trzykrotnie i nadaremnie zadzwonić do drzwi. Trudno ten utwór nazwać w ogóle opowiadaniem. Motyw zaś, jakże jest znany poezji modernistycznej. „Między wzniesioną dłonią a owocem drzew śpi szczęście" — pisał Staff. Szczęście w niedopełnieniu spoczywa. *Zygfryd*, to dzieje chłopca cyrkowego, przed którym otwarto świat prawdziwego życia i piękna. Otwarto również tylko na jeden błysk i nadaremnie. Zygfryd ginie, zajrzawszy na tamtą stronę przeżyć, które na stałe nie będą mu nigdy dostępne.

Ale te obydwie sprawy rozgrywają się na dwóch planach równocześnie. Na pierwszym z tych planów, wśród tła mających nastąpić wydarzeń, rozgrywają się wcześniej aniżeli wśród samych ludzi. Akcja więdnącego kwiatu, żeby ją tak nazwać, wyprzedza decyzję; akcja odkrywanego fresku wyprzedza i zapowiada tragiczny los Zygfryda. Wcześniej padają na dywan pierwsze płatki przejrzałej róży, nim ów nieznany z *Nowej miłości* postanowi nie otwierać drzwi. Na odkrywanym fresku rozegrał się już los Zygfryda, nim ten runie na cyrkową arenę. „Gdyśmy w pracy swej zeszli w dół od anioła, okazało się, że znajduje się tam grupa potępieńców, których ten anioł górny strącał w przepaście piekieł. To, cośmy brali za lotne balansowanie anielskich rąk, było gestem strącającego w przepaści; to co się zdawało lotem skrzydeł, okazało się namiętnym pędem prześladowcy, który ciskał gwiazdami w upadające duchy".

W analizowanych opowiadaniach wyprzedzająca akcja tła skojarzona jest ze specjalnym wyglądem owego tła. Wyglądem estetyzującym: kwiat i jego śmierć, ulubiony motyw poezji modernistycznej. Piękno rzadkiego dzieła sztuki. Akcja ta również zbyt wyprzedza wypadki i za mało jest z nimi zsynchronizowana. Koła mechanizmu obracają się równolegle, lecz się nie zazębiają. Zygfryd nie tylko zapowiedziany jest we fresku. Również w chwili śmierci widzi go pisarz niczym najbardziej patetyczny fresk: „Nagle odtrącił (kule)... w dół gestem Boga niezadowolonego ze świata, gestem odrzucającym w nicość wysadzone ze swych orbit gwiazdy". Jest w tym niewątpliwe przeciągnięcie założenia artystycznego tej opowieści. Jeśli idzie o treść psychologiczną *Nowej miłości*, to — sądzę — trudno w tej mierze wiele dodać do wywodów A. Ważyka (*O nowelach Iwaszkiewicza. Kuźnica*, 1947, nr 3).

Ale kierunek procesu jest całkiem jednoznaczny. Czynne tło, chociaż zawiera w sobie pierwiastki subiektywne, nie służy jako pretekst czysto liryczny. Służyć pragnie obliczu rzeczywistości, ukazać jej wieloraki wygląd. „Dzieje ludzi i dzieje przyrody zlewają się w muzyczną całość" — tak o powieści *Księżyc wschodzi* napisał L. Pomirowski. Rzecz w tym, ażeby za pośrednictwem czynnego tła odbudować tę tożsamość i całość, odbudować wszakże w zmienionym porządku: poprzez ważne dla samych siebie wyglądy świata.

Bezpośrednimi dziedzicami tego procesu były już przedwojenne opowiadania pisarza, nie dopiero obecne. Bo ewolucyjnie patrząc (w wypadku *Nowej miłości* nawet chronologicznie), miejsce *Zygfryda* i *Nowej miłości* jest przed pierwszym tomem opowiadań pisarza. W nim widnieją już wyniki przemian, których ogniwa pośrednie dopiero te-

raz leżą przed nami. Klasycznym przykładem tła, które wyprzedzając wszystko zarazem zapowiada, jest przecież *Brzezina*. Grubą przesadą byłoby jednak twierdzić, że Iwaszkiewicz od pretekstu zmysłowego przeszedł wówczas zupełnie do prawdy. Własna filozofia pisarza, pesymistyczna i otwarta na sprawy zła, spokojniej zaczęła się mieścić w tym opanowanym widzeniu zmysłowym. Ale w jakże gwałtowny i dysonansowy sposób targa on losami ludzi w tamtych opowiadaniach! Przypadkowa śmierć Anny Grazzi, suchotniczy zgon Stasia *(Brzezina)*, przypadkowy Julka *(Młyn nad Utratą)*, niepojęty czyn Ignasi *(Słońce w kuchni)* — oto świadectwa, mówiące, że to pozorne opanowanie subiektywizmu jest złudą.

Nawet gorzej! Bo właśnie przez sprzeczność pomiędzy tym opanowanym, na pozór bezczynnym tłem a gwałtownym gestem czołowych postaci powstaje dysonans niespotykany dotąd u Iwaszkiewicza. Tak jest szczególnie w *Słońcu w kuchni*. Schludny dom podmiejski, rondle w kuchni, jaśniejące wielkim blaskiem, statecznie uregulowana herezja Sercarza, — i — wśród tego wszystkiego — czyn Ignasi. Niepojęty, jeśli chcieć ją widzieć w jakikolwiek realny sposób; — wszak to bliska krewna rozsądnej Róży! Zrozumiały, jeśli pamiętać, że w jej duszę został wpleciony ów motyw daremnej miłości, wiecznej obcości ciał najbliższych sobie, motyw, który zna większość bohaterów pisarza, szczególnie Wiktor i Julek. Kiedy Ignasia spoziera na uśpionego kochanka, cóż widzi? Jego „niedostępną obcość". „I oto trwali tak przy sobie, rozdzieleni wspomnieniami i snami: ona w drewnianej izbie, gdzie kogut piał pod samą przyzbą, gdzie rude psy szczekały szczekiem dzieciństwa, a on w jakiejś eskimoskiej norze, w namiocie Wikingów, w łodzi, w morzu tak nienawistnym i tak ponętnym, w strasznym morzu...".

Ta Ignasia ma doprawdy zbyt wiele wyobraźni, jak na prostą służącą. Ale po to Ignasia jest, wszędzie zresztą, nakreślona na prawach odrębnej istoty, by w niej pozostała przetoka, wiodąca w nieukojone myślenie pisarza. Ignasia również bywa pozorem i pretekstem. Pretekstem, jak ongiś bywał nim krajobraz. Pozorem pełniejszym, w większej mierze wyodrębnionym jako istota podległa obserwacji, w mniejszej natomiast jako nosicielka własnego sensu życiowego.

Funkcja czynnego tła również w opowiadaniach przedwojennych nie została rozprowadzona przez pisarza na kilka podmiotów. Widziana przez Iwaszkiewicza rzeczywistość zobiektywizowała się niewątpliwie w stopniu znacznie wyższym niż w jego okresie ukraińskim, ale pisarz jej nie rozdzielił pomiędzy postacie czy wątki. Panowanie nad czynnym tłem zachował dla siebie. Nieraz w sposób bardzo wyłączny, bo przez osobę narratora bezpośredniego: *Anna Grazzi, Nauczyciel*. Narrator bezpośredni przed nikim nie musi się tłumaczyć z tego jak chce widzieć. Jego wyłączność nie wymaga uzasadnień. Ale i tam, gdzie narratora bezpośredniego braknie, trwa jakieś nieosobowe ale subiektywne panowanie nad tłem rzeczywistym.

Jeżeli jednak o tych wątpliwościach zapomnieć, czynna obecność tła, coraz częstsza obecność niefałszowanych ludzi nadała prozie Iwaszkiewicza jej niełatwy do nazwania urok. Jakiś czar r ó w n o m i e r n e g o b o g a c t w a. Bogactwa złożonego tak ze szczegółów świata rzeczywistego, jak z prawd o ludziach. Jego ludzie nie poruszają się w pustych i wyjałowionych przestrzeniach. Żyją wśród krajobrazów, które zapamiętujemy, w domach, jakie widzimy dokładnie, wśród sprzętów, które za nich mówią, jak ów florencki salon Lucyny *(Anna Grazzi)*. Jego krajobrazy nie przepływają obojętnie i z dala od losów ludzkich; uczestniczą w ich religii, uczestniczą w ich miłości. „Pocałunek Julka zabarwiał cały pejzaż na inny kolor. Parę sosen, staw, młyn, nawet twarz Karola wyglądały inaczej". Deszczowa wiosna florencka, podwarszawski młyn, twarz Grety Garbo, duńskie nadbrzeże, szept deszczu w brzezinowym gaju — wszystko to trwa w bogatej jedności świata, w jakichś dobach słonych, dnach głębokich z duńskiego wiersza, nad którym się biedzi Julek. Oblicza świata stają się coraz liczniejsze. Kwitnie „ziemia pogańska, ziemia cielesnej obfitości" *(Gody jesienne)*.

Na ziemię tak uprawioną spadł zasiew wojny.

IV

Tylko *Stara cegielnia* i *Młyn nad Lutynią* poddają się temu samemu sposobowi omówienia. Każde z pozostałych opowiadań domaga się sposobu odrębnego. Najbardziej *Róża*. Ta historia niemłodej już służącej, która na swoje — nieudałe za pierwszą próbą — małżeństwo pracuje w mieście jako kucharka, aż niepokoi swoją odmiennością od reszty opowiadań. Warstwa szukanego sensu filozoficznego i warstwa przemglonych niedomówień nie istnieje tu zu-

pełnie. Wyłączone jest subiektywnie traktowane tło rzeczy, wyłączona aura. Sucha i surowa, jednoznaczna i na pozór zamknięta wśród wyobrażeń przedstawionych ludzi, ich światu wewnętrznemu oddająca panowanie nad narracją nowela, tym właśnie niepokoi.

Jako nowela naturalistyczna jest na pewno utworem bezbłędnym, ale? Ale stylizacja może przybierać różne kształty. Iwaszkiewicz był mistrzem stylizacji modernistycznej. Nieoczekiwane wyglądy tej sprawy ujrzymy w *Matce Joannie od Aniołów*. Dlaczegoż u podłoża tej całkowicie odmiennej opowieści nie może leżeć jakiś — nie całkiem może świadomy — zamiar stylizatorski? Zamiar stylizacji na obiektywizm absolutny, ze starannym wyłączeniem tych wszystkich spojrzeń na rzeczywistość, w których Iwaszkiewicz jest mistrzem. Myślę o stosunku do przyrody. „Ogrodnik z Lutomska założył parę lat temu szkółkę drzewek, i t a k i e r ó ż n e t a m k w i a t y". „Znowu szła ścieżką ponad łąką: jeszcze zielona łąka, a na niej d r z e w a ż ó ł t e i c z e r w o n e ł a d n i e w y g l ą d a ł y". „Świat b y ł c a ł y z ł o t y i z i e l o n y, a jej tak nie szykuje się wszystko".

To niedostrzeganie przyrody jest słuszne o tyle, że oddaje panowanie nad narracją człowiekowi wiejskiemu, który rzadko kiedy kontempluje przyrodę. Ćwierćmorgowa właścicielka Róża („pólka kawałek i sad", czytamy o jej majątku) musi na te sprawy patrzeć inaczej aniżeli w ogóle nieokreślony w liczbie morgów Stefan Hołyński z *Godów jesiennych*. Jednakowoż jakaś, dająca się wyczuć, zbyt intencjonalna, zbyt świadoma granica tej niedbałości budzi podejrzenie o stylizację. Bo zamiast niepostrzeżenie prześliznąć się nad takimi ustępami, właśnie je dostrzegamy. Są jakoś zbyt niedbałe — i te, i wiele innych — by czyniły wrażenie całkowicie naturalnych. U pisarza zaś tak wieloznacznego jak Iwaszkiewicz ta naturalistyczna prawda jest zbyt gwałtownie i niespodziewanie prawdziwa, by nie czyniła wrażenia jakiegoś nowego — pretekstu.

Lecz jakby *Różę* nie traktować, czy jako wycieczkę stylizatorską na tereny dotąd nie zwiedzane przez pisarza, czy też jako zapowiedź stanowiska artystycznego, które kusi Iwaszkiewicza (tę drugą hipotezę potwierdzałaby *Stara cegielnia*), wynik jest bezbłędny. Skala możliwości pisarskiej ukryta w każdym z tych ujęć — jedyna w naszej prozie.

V

Dopiero na kartach *Bitwy na równinie Sedgemoor* znajdujemy się ponownie w atmosferze właściwej Iwaszkiewiczowi, odmienionej, ale rozpoznawalnej od pierwszego ustępu opowieści. To urzekające opowiadanie stanowi najwyższe chyba artystycznie osiągnięcie w jego całym dorobku. Zrównoważone bogactwo wszystkich składników prozy nigdzie nie doszło do stanu równie wyrównanego i nasyconego, jak w tych dziejach papistki Anny.

To bogactwo uległo wszakże w *Bitwie na równinie Sedgemoor* znamiennemu przesunięciu. Czynne tło przyrody i rzeczy martwych już nie spełnia tej znaczącej i symbolicznie rozszerzonej roli, co fresk w *Zygfrydzie*, brzozowy zagajnik w *Brzezinie*. Przestało być samodzielnym motywem lirycznym, podbarwiającym zanurzone w nim wydarzenia. Opis powrócił do swojej właściwej roli jednego z elementów narracji, elementu tej samej wagi, co dialog czy budowa postaci.

Może dlatego jakąś niezapomnianą i spokojną prawdą tchną opisy tej opowieści. Dlatego wśród krajobrazów starej, jeszcze nietkniętej industrializacją Anglii mógł się znaleźć fragment wzięty z naszej ziemi. Jest coś mimowiednie symbolicznego w tym, że równina Sedgemoor, na której załamie się los Anny, jest jak równina polska, jak każda... „Wciągała w nozdrza zapach wilgotnej trawy i mchu, znała tu każdą ścieżkę, pewną stopą mijała grzęzawiska, nad którymi polatywały szafirowe ważki. Przepiórki krzyczały we wrzosach, a na najbliższym miejscu doliny, przy początku odwadniającego rowu, buczał ukryty bąk".

Przesunięcie dokonało się na planach jeszcze bardziej istotnych. Oto nowela ta, o zupełnie jednoznacznym sensie historiozoficznym, nigdzie tego sensu — poza ostatnim zdaniem, które tylko przeciąga kreskę pod zamkniętym już rachunkiem — nie wypowiada wprost. Bo końcowe słowa Anny o tym, dlaczego „wszystko było niepotrzebne" w jej życiu i w losach Monmoutha nie stanowią jakiegoś odrębnego komentarza, lecz jedynie p r z y p o m i n a j ą t e m a t o p o w i e ś c i. W wyborze zaś tematu, w jego całkowitej zgodności z intencją historiozoficzną, zawiera się dalsze znamienne przesunięcie konstrukcyjne tego utworu. Czynne tło tej niezwykłej opowieści zawarte jest w niezwyczajnym splocie losów ludzkich wśród określonego środowiska historycznego. Jeśli zaś w czym tkwi głęboki subiektywizm pisarza, to je-

dynie w wyborze takiego właśnie splotu. Reszta dowodu rozgrywa się w kategoriach absolutnie zobiektywizowanej sztuki pisarskiej, a niepokojący urok całości mieści się w tym, że niesposób wyznaczyć i dostrzec, który rys na tej masce świata jest rysem jakiegoś innego, pod nią utajonego oblicza.

Tak więc z pozoru zwężona — w zestawieniu z poprzednią nowelistyką pisarza — *Bitwa na równinie Sedgemoor* jest w istocie tylko bardziej skoncentrowana i sprzężona. Płonie dotkliwym światłem słońca uchwyconego w soczewkę. Chociaż mniejsze i patrzeć w nie można, parzy dłoń.

Ale *Bitwa na równinie Sedgemoor* należy do tych utworów, przy których krytyk poprzestający jedynie na opisie formalnym wykręcałby się sianem. Gorzej — mówiłby tym pisarzowi, że jego wizji nie traktuje poważnie. Powiem prosto: nie znam w naszym piśmiennictwie, nie umiem wskazać również u obcych utworu, w którym zwątpienie w sens historii przybrałoby tak tragiczny i tak niepokojący wyraz. Nie w bolesnych relacjach obozowych czy wojennych, nawet nie w zdumionych zapytaniach, jakim prawem ludzie ludziom zgotowali podobny los, ale w dalekich dziejach niepotrzebnego poświęcenia dziewczyny z Bridgewater powiedziano najbardziej dojmujące prawdy o historii, która w pewnych epokach zdaje się tracić sens. Światło takich prawd parzy dłoń i każda zdrowa dłoń umyka — słusznie. Jestem przekonany, że po wielu latach to właśnie opowiadanie, bardziej niż histeryczne okrzyki, będzie odsłaniać jakieś dno historiozoficznej rozpaczy. Właśnie przez swój rzekomy spokój, przez swe zdyscyplinowane piękno. Dla *katharsis* konieczne bywa dotarcie do dna, a znaki oczyszczenia są całkiem widoczne w późniejszych opowiadaniach pisarza. Miarą ludzkiej odwagi Iwaszkiewicza jest, że sięgnął tam, gdzie przebywać nie można, czemu przyzwolenia moralnego dać niesposób.

Powszechnie zauważono, że nowele Iwaszkiewicza osnute na tematach okupacyjnych mówią raczej o prawdach psychologicznych powszechnie ważnych; natomiast dwa opowiadania o temacie historycznym mówią raczej o historycznej, przeżytej przez nas podbudowie tamtych opowiadań. Zauważono, lecz nie odpowiedziano dlaczego. Bo postawa podobnego zwątpienia daje się wyrazić jedynie w kształcie dalekiej iluzji historycznej, która przesnuwa mgłą zarysowany sens historiozoficzny, która, żeby tak powiedzieć, część tego sensu odprowadza tylko ku tamtym wypadkom, czytelnikowi pozostawiając jakieś furtki ochronne — a może to jedynie wówczas, przed wiekami...

Wśród realnych wydarzeń naszych czasów rozwiązanie podobne jest nie do pomyślenia. Nie ma materiału, który by je pozwolił zbudować. Temat historyczny jest więc u Iwaszkiewicza czymś więcej aniżeli tylko tematem, tylko jednym z pozostających do wyboru przebiegów zdarzeń — jest jedyną możliwą formą artystyczną.

VI

Matka Joanna od Aniołów to opowieść najbardziej reprezentatywna w sensie niespodziewanych perspektyw, jakie wciąż otwiera sztuka pisarska Iwaszkiewicza. Jej zaczerpnięty z Francji temat (por. Mach: *Proza Iwaszkiewicza. Odrodzenie*, 1946, nr 42) przeniósł pisarz na dalekie kresy pod Smoleńsk, w lata Sobieskiego, w pełnię polskiego baroku. Ale to przedziwne opowiadanie jest utworem barokowym w wielu innych względach, dużo ważniejszych dla jego wyglądu artystycznego. Pozostawiam na uboczu demoniacki i niesamowity charakter zajść religijnych odbywających się w Ludyniu. O tym powinni napisać fachowcy od zakamarków religijności, mistycyzmu i hagiografii. Zapraszam do tego zadania Wacława Kubackiego. Wiedza czytelnika o tej prawie że powieści godna jest podobnego uzupełnienia.

Pisząc o barokowym założeniu *Matki Joanny od Aniołów* mam na myśli jakiś zupełnie specyficzny gatunek realizmu, oddany na służbę mistycznych ciemności panujących w tym dziele. Barok bywa najczęściej charakteryzowany jako sztuka dysonansów i sprzeczności, z trudem skupiających się w jedno. Wśród tych dysonansów jest jeden szczególnie ulubiony: realizm bezwzględny, realizm pokroju naturalistycznego w ujęciu spraw, skądinąd dalekich od realistycznej czy naturalistycznej formuły. Zatem służebny. Oto np., by pozostać przy dowodzie z literatury polskiej, samobójcza śmierć Kupidyna (cóż za pomysł!) w *Nadobnej Pasqualinie* Samuela Twardowskiego:

Jako dżdżem kryształowym rózdze swej makówka
Ciężka bywa — uwiśnie złotowłosa główka
Wiatrom dawszy kędziory. Karczek z mlekolicznej

Spadnie szyje na dół, wzrok pomrużywszy śliczny,
Skrzydełka go opuszczą, róże wszytkie zmienią
I z ustek koralowych ślinę srebrną wspieni,
Dziecinnymi pracując śmiertelnie piersiami,
A raz niespokojnymi tylkoż drgnie nożkami.

Ten dociekliwy realizm szczegółu służy również często wyrazowi religijności. Na barokowych krucyfiksach akcesoria męki bywają werystyczne; korony cierniowe i pęta są wykonane z innego materiału aniżeli samo dzieło. „Prawdziwe" strzały tkwią w ciałach męczenników, „prawdziwe" łzy cieką z ich oczu. Na stopniu subtelniejszym podobna tendencja rządzi ówczesnym malarstwem religijnym, szczególnie hiszpańskim. Dość wspomnieć malarstwo Zuloagi i El Greca.

Tę to właśnie dyspozycję artystyczną, jedną z najbardziej oryginalnych w baroku, w jej zastosowaniu najtrudniejszym, bo do spraw religijnych, uchwycił Iwaszkiewicz w *Matce Joannie od Aniołów*. Kusząca w danym wypadku hipoteza stylizatorska posiada wieloraką wymowę. Niewątpliwie trzeba mieć, jak Iwaszkiewicz, niezmiernie bogatą kulturę i wrażliwość artystyczną, ażeby, biorąc temat z danej epoki, wyczuć właściwe jej cechy stylu. Bo szatan, co czarnymi kawałami cuchnącego mięsiwa przewala się w duszy księdza Suryna, czy w ogóle dusza, która jest według niego podobna do „włoskiego orzecha, tyle tam kawałków, części" — to coś więcej niż proste stylizatorstwo.

Cel bowiem tego służebnego realizmu jest u Iwaszkiewicza inny niż w baroku. Służy „uprzystępnieniu samemu autorowi ich (przedstawionych wypadków) niesamowitości", by powtórzyć jego słowa, ale służy również obronie przed tą niesamowitością. Służy jej demaskowaniu przez sprowadzenie do stanów i zjawisk namacalnych, dających się ujrzeć jako jeszcze jeden, niespodziewany — pretekst zmysłowy. Ukazuje najbardziej czarne, najmniej wyraźne, a jednak zawsze — oblicze świata. Cechami artystycznymi baroku posługuje się Iwaszkiewicz przeważnie wbrew barokowi, a takie ujęcie przestaje być stylizatorstwem jedynie.

Pamiętając o tym, co napisałem, powróćmy do problemu stylizacji w ogóle. Termin ten oznacza często odrębne sprawy. Stylizacja odbywać się może w różnych warstwach dzieła literackiego. Najczęściej ogranicza się do powierzchni językowej. Poprzez specjalną składnię i leksykę pisarz stara się ująć właściwości rozpatrywanej epoki. Mamy takie stylizacje u młodego Iwaszkiewicza. Mistrzem w nich był Berent. Ale też Berent, czujemy to doskonale, był ostatnim, co tak poloneza wodził wśród ozdobnych zawijasów zdań. Czujemy również, że taka stylizacja na powierzchni utworu jest sposobem artystycznym dosyć w swojej zasadzie banalnym i łatwym. Czegoż więcej wymaga prócz pewnej erudycji i pewnej cierpliwości gimnastyczno-dramatycznej? Dlatego też nadziewanie tekstu imitowanymi zdaniami i imitowanymi słowy jest czymś artystycznie przegranym, bodaj że już raz na zawsze. W każdym razie żaden szanujący się pisarz, nawet historyczny, na szerszą skalę tym procederem dzisiaj się nie posłuży.

Nie trudno też określić pochodzenie tego sposobu artystycznego. Oto romantycy, odkrywając koloryt lokalny epok, ich obyczajów i stroju, sięgnęli również po *couleur locale* słownika i składni. Stylizatorem był Mickiewicz w *Sonetach Krymskich*, ale później tego sposobu nie powtarzał. Kto bowiem z romantyków posiadał wyczuloną wrażliwość, ten koloryt lokalny słów i składni traktował na pół serio, na pół ironicznie. Słowackiego *Preliminaria peregrynacji księcia Radziwiłła Sierotki do Ziemi Świętej* są takim świadectwem stylizacji czynionej z uśmiechem, gdy inni, szczególnie w powieści historycznej, będą się nią posługiwać z całą powagą. Ale sto lat temu takie postępowanie było jeszcze nowością i nikt dzisiaj Rzewuskiemu ani Kraszewskiemu mieć go nie będzie za złe.

Wszystkie te odcienie stylizacji znajdujemy u Iwaszkiewicza ustawione w porządku ewolucyjnym, który świadczy o jego niezawodnym smaku artystycznym. Po młodzieńczych próbach stylizacji dokonywanej na powierzchni słownej, u dojrzałego pisarza stylizacja przesuwa się w głąb utworu. Doskonałym tego przykładem jest właśnie *Matka Joanna od Aniołów*, podobnie jak w jego powieściach równie doskonałym tego przykładem były *Czerwone Tarcze*. Pisarz nie próbuje powierzchniowym doborem słów odtworzyć właściwości przedstawianej przez siebie epoki. Wprost przeciwnie. Kiedy dla określenia psychologicznego odcienia trzeba się uciec do inteligenckiego języka współczesności, Iwaszkiewicz przed tym się nie cofa. Mimo to w przeżyciach księdza Suryna ledwie że zauważamy „ponadrzeczywistą rzeczywistość" czy „niepodobne do prawdy urzeczywistnie-

nie". Naturalnie istnieje pewna granica swobody słownej, której Iwaszkiewicz nie przekracza.

Matka Joanna to istne kłębowisko zupełnie nowych perspektyw pisarskich. Tutaj, bodajże po raz pierwszy w prozie Iwaszkiewicza, pełne urzekającej prawdy tło jest czynne nie tylko w jakiś sposób jednolity i liryczny, nie tylko w służbie subiektywnego narratora. Czynne jest w sposób wieloraki, właściwy każdej wielkiej prozie. Czynne w funkcji poetyckiej, funkcji groteski, realizmu obyczajowego, ramy dla wspomnień i przeżyć. W każdej ze scen *Matki Joanny od Aniołów* tło lśni odmiennym blaskiem. Dopiero tutaj długą i mozolną pracę pisarza wieńczy zupełny triumf. *Matka Joanna* to jakiś biegunowy odpowiednik powieści *Księżyc wschodzi*. Tam najdalej posunięta tożsamość liryczna, zbudowana na subiektywnym pretekście zmysłowym. Tutaj tożsamość przedmiotowa, chociaż tak wieloznaczna, zbudowana na prawdzie widzenia.

Bogactwo tła, rozłożonego wiernie pomiędzy poszczególne wątki opowiadania, posiada szczególną wymowę w zestawieniu z tematem *Matki Joanny od Aniołów*. Ważyk wskazywał słusznie, jakie elementy, całkiem inne aniżeli główny wątek demoniczno-mistyczny, pojawiają się na peryferiach opowiadania: sprawy finansowe i państwowe, sprawy polityczne i do tego świata przynależne. Ważniejsze wydają mi się modulacje artystyczne, w jakich doznawany zmysłami świat pojawia się w *Matce Joannie*. Od spokojnego notowania rzeczywistości, przez ledwo pochwytne odcienie ironii czy poetyczności, sięga ta skala aż po zupełną groteskę czy sarmacką, zaczepną jurność. Zwłaszcza że to przepływanie dystansów odbywa się nieraz tuż obok siebie, w zdaniach z sobą sąsiadujących:

„Matka Joanna wyprostowała się gwałtownie, aż kości jej trzasnęły, i jednym ruchem padła na twarz rozkrzyżowując ramiona, jakby z drewna były uczynione. Bliżej stojący ujrzeli, jak z ust jej wyszedł ogromny siny język i jak poczęła nim lizać marmurowe stopnie ołtarza. Strach szeroko otworzył oczy panów dworskich. Jeden królewicz zachowywał się ciągle obojętnie. Przywołał pazia i kazał sobie nogi przykryć purpurową, puchową pierzynką. Zawsze marzł w nogi w kościele".

Dokładna zaś analiza tekstu, na którą nie mam tutaj miejsca, dowiodłaby, że szczeble realizmu w podawaniu spraw demonicznych bywają wyraźnie stopniowane według obiektywnej sprawdzalności demonicznych objawów. Chodzi mi o to, że tam, gdzie Iwaszkiewicz pisze o zjawiskach, które każdemu mogły być dostępne, czyni to z pełną precyzją. Proszę np. przeczytać opis tanecznych ukłonów *Matki Joanny* przed królewiczem Jakóbem. Natomiast tam, gdzie pisać musi o zwidach wewnętrznych, niesprawdzalnych obiektywnie, czyni to z ostrożnością, wśród znamiennych zastrzeżeń wyrazowych. Ksiądz Suryn poczuł, że „nalany jest substancją zła, które jakoby przelewało się przez niego". Diabeł „oddalił się, jakby wyodrębnił się z nocy i zawisł nad nim w kształcie nietoperza". Jakby, jakoby...

Ale to widzenie bynajmniej nie służy uściśleniu całego tematu. Bywa raczej zmienne. Przede wszystkim ta dotkliwie prawdziwa interpretacja świata — kompromitując częściowo sam wątek demoniczny, nie kompromituje ludzi i ich namiętności, które w nim uczestniczą. Mach słusznie zauważył, że nikt „nie obrzuci obelgami politowania godnych bohaterów powieści, zachowa dla nich pełne wyrozumienia współczucie".

Znów pytam — dlaczego? Dlatego zapewne, że stwierdzenie, iż demony były tylko wynaturzeniem miłości księdza Suryna, przygotowane zostało z niepospolitą starannością. Najpierw przyprowadza Iwaszkiewicz pod okna stryszku pospolitych błaznów, Wołodkowicza i Odryna, by oczyma plotkarzy („żeby on jej jakiego diabła nie wpędził do środka, zamiast co miałby wypędzić") kazać spojrzeć na Suryna. W ten sposób kompromituje pospolicie demaskatorską interpretację jego sprawy. Dopiero skompromitowawszy ją w oczach czytelnika, podaje interpretację własną w tej zdumiewającej scenie, kiedy szatan rzekomo chce opuścić duszę księdza Suryna, ale pod groźbą, że „Matka Joanna będzie moją aż do skończenia wieku".

Cały ten targ z szatanem, by pozostał w duszy księdza za cenę zbrodni, mówi jednak co innego, aniżeli ma on znaczyć wśród realnych wydarzeń powieści. Chodzi nie tylko o jakieś uzasadnienie niepojętej zbrodni księdza. Ta pełna niesamowitej ekspresji pisarskiej scena należy do przeżyć artystycznych, jakich niewiele można w życiu napotkać. Tylko jeden utwór kojarzy mi się z jej wymową. Liryk Słowackiego *Na drzewie zawisł wąż*. Bo poprzez ponurą aluzję demoniczną mówi ta scena o czym innym i bardzo ludzkim: o poświęceniu miłości, która ukochanej istocie wszystko, co złe, pragnie odebrać. Mówi o uczu-

ciu, którego pisarz skompromitować nie zamierza. Przeciwnie — nawet demony oddaje mu na służbę.

Tak więc falujący i zmienny realizm tej opowieści wybiega niekiedy ponad temat, kiedy indziej znów staje poniżej demonów i służy ich prawdzie. Jakąś linię pomiędzy tymi dwoma ujęciami nie łatwo przeprowadzić. Z grubsza biorąc można powiedzieć, że sam problem zła metafizycznego jest w przeżyciach księdza Suryna ujmowany z całą powagą. Szczególnie jest to widoczne w jego rozmowie z reb Iszem z Zabłudowa. „Wszystko zło, które popełnia człowiek, nie wykłada zła, które człowieka dręczy". Natomiast reszta przeżyć demonologicznych księdza Suryna i zakonnic traktowana jest ze spokojną ciekawością obserwatora a nawet eksperymentatora psychologicznego. Zwłaszcza sceny egzorcyzmów wyglądają jak jakieś wynalazcze i eksperymentalne próby psychologii behawiorystycznej. Próby czynione na temat, który dopiero dzięki ich zastosowaniu poczyna istnieć. Próby wreszcie dokonywane przez obserwatora o wyobraźni tak obiektywnej i dociekliwej, że w ogóle w naszej literaturze nie znajdują podobnych sobie ustępów.

Sens jednak tego wspaniałego utworu pozostaje wieloznaczny, niemożliwy do ujęcia w jakąś jednolitą formę. Przy całej świetności artystycznej doświadczenie to zostało podane w próbówkach, w stanie przed ostateczną krystalizacją. Do ostatecznego rozstrzygnięcia pozostawiono je czytelnikowi, a wątpię, czy ten rozstrzygnąć je zdoła.

VII

Obydwa opowiadania zbudowane wokół tematu okupacyjnego — *Stara cegielnia* oraz *Młyn nad Lutynią* — są kompozycyjnie znacznie bliższe przedwojennym utworom Iwaszkiewicza aniżeli opowieści historyczne. Tło tych dwóch opowiadań znów jest jednopłaszczyznowe, niepodzielone na skłócone pryzmaty. Bardziej liryczne, chociaż ściszone w *Starej cegielni*, więcej mięsiste i obiektywne w *Młynie nad Lutynią*.

Swoisty wyraz artystyczny osiąga szczególnie *Stara cegielnia*. Czynne tło gra tutaj rolę raczej muzycznego podkładu aniżeli realistycznej ramy. Jest to jakaś suita podwarszawska, zbudowana głównie z doskonałych obserwacyj typologicznych, pełna ponadto wyczucia nikłego, ale jakże samoistnego wdzięku podwarszawskich okolic. Ta sama Utrata, co w młynie położonym nad jej brzegami, płynie po kartach opowieści i toczy ten sam ledwo uchwytny i smutny urok.

Rola tych opowiadań zdaje się jednak zawierać nie w ich podobieństwie z międzywojennym dorobkiem pisarza. Właśnie dlatego, że jemu bliższe, pozwalają one lepiej wymierzyć odległość ideową, która od tamtych utworów zaczyna Iwaszkiewicza dzielić. Nie całkiem bowiem słuszne wydaje mi się zdanie Macha, że wojna jest tutaj tylko „dostarczynią środków dla realizowania nie-wojennej fabuły". To pewne, że wojna nie dociera tutaj w całej swej grozie, ale niemniej jest pewne, a raczej tego chciałbym dowieść, że sens myślowy i etyczny tych opowiadań urabia ona w sposób bardziej wyraźny niż się przypuszcza. Tyle że dostrzegalny raczej na tle poprzedniego dorobku pisarza...

Rozpocznijmy od zakończenia *Młynu nad Lutynią*. Na pozór zakończenie to brzmi tonami jakiegoś relatywistycznego kompromitacjonizmu. (Brr, do czego prowadzi skrót krytyczny!). Stary Durczok powiesił wnuka Jarogniewa, renegata i łajdaka, czyniąc tym sprawiedliwość. Wyjaśniają się nagle rozrzucone wśród narracji domyślniki: Durczok uczynił to w przekonaniu, że mści się na Jarogniewie za swoją krzywdę. Przekonany był, że żona go zdradzała z dziedzicem z Hilarowa, a matka Jarogniewa była owocem tej zdrady. Intencje starego, gdy podciągał na sosnę wnuka, dalekie były od bezstronności obowiązującej sędziego. Teraz dowiaduje się, że jego domysł był błędny. „To Jarogniew był synem pana z Hilarowa. On do mnie jeszcze jeździł... a potem do Joasi... takich tam to jeszcze długo na to stać".

Te słowa żony są dla Durczoka rewelacją. „Ale dlaczego ty to uczyniłeś? — pyta go żona. — No musiałem. Jak Pan Bóg zaś nie wymierza sprawiedliwości, to człowiek sam ją sobie musi wymierzyć. Ale" Odpowiedź Durczoka przytoczona jest przez pisarza w intencji ironicznej. Ładna sprawiedliwość zemsty za własną przeszłość, zemsty, której podejrzenia i motywy i tak zupełnie się poplątały... Tymczasem ta intencja zupełnie nie wychodzi. No, bo cóż? W intencjach starego jest może noc, ale w ich wyniku — na pewno sprawiedliwość. Gest wymierzonej przez Durczoka sprawiedliwości nie przestaje być gestem obiektywnie słusznym, bez względu na to, jakie były jego intencje i czy się poplątały. Wojna dociera w układ moralny utworu. Dociera chociażby przez taki rozwój wypad-

ków, że nie poddają się one powątpiewającej interpretacji.

Spójrzmy na *Starą cegielnię*. Jaki jest sens poświęcenia Wacka? W sytuacji, której sam jest winien, to prawie że samobójstwo z miłości. Zgoda. Ale czy wartość obiektywna jego poświęcenia staje się przez to mniejsza? Nic podobnego. W okresie międzywojennym sądzono, że kompromituje się bohaterstwo dowodząc, że pochodzi ono z tchórzostwa z trudem przezwyciężonego. I że właściwie wszyscy wobec tego są tchórzami. Już jednak Rembek w swej powieści *W polu* umiał tę sprawę rozwiązać inaczej.

Naturalnie nikt pruszkowskiego złodziejaszka Wacka nie nazwie bohaterem. Zaplątał się chłopak tragicznie — tyle powiemy. Istnieje jednak w opowiadaniu scena, która stanowi coś jak mimowiedny komentarz do gestu Wacka. Jest nią chwila, kiedy Jasiowi na widok rannego Karola wyrywają się słowa „pan jest bohater". W chwilę potem przerażony śmiechem Karola pyta Jasio ze strachem — a może pan bandyta?! Czytelnik zaś gotowego na śmierć Wacka pyta podobnie jak ów Jasio: „pan bohater?"; drugiego jednak pytania postawić już nie ma czasu, bo tymczasem padają strzały. A te strzały są ważne, one są obiektywne.

W tym sensie zapowiedziałem, że omawiane nowele pozwalają wymierzyć zaczynający się rysować dystans wobec przedwojennej twórczości Iwaszkiewicza. Zawarty w niej bieg wydarzeń, sens kulminacyjnego gestu postaci, nie poddaje się interpretacji, jaką pisarz sugeruje. Są to zarazem znaki oczyszczenia, o których się pisało na marginesie *Bitwy na równinie Sedgemoor*. Do zupełnej nadziei daleko, ale do zwątpienia jeszcze dalej. Wewnętrzny i intencjonalny sens gestów ludzkich bywa wątpliwy i skomplikowany, ich sens obiektywny daje się ująć i określić. Wybierając w ten sposób, stajemy po stronie nadziei.

VIII

Przed dwudziestu kilku laty pisał o Iwaszkiewiczu Stefan Kołaczkowski: „Nikt chyba nie potrafi tak jak on opowiadać o uroku chłodnej wody w miednicy w upalny dzień, w cieniu starego dworku, o pianie różowego mydła, o „migdałowym" samochodzie, i o odgłosie tłuczka w moździerzu, gdy natrafia na miękki opór". (*Literatura kresów polskich, Przegląd Warszawski*, 1925, nr 50).

Po dwudziestu kilku latach Iwaszkiewicz nadal umie o tym opowiadać jak nikt w naszej prozie. Ale opowiada inaczej. „Ksiądz uśmiechnął się łagodnie i spojrzał na Kaziuka. Stał o parę kroków od niego, wysoki i smukły, potargane kudły sterczały spod baraniej czapki i ogromne ramiona zwisały okrągło, zakończone długimi, pierzastymi dłońmi. Za nim widać było mgłę i miasteczko, wielu konnych jechało z tobołami przez kołowrót. Świat krzątał się koło swoich spraw". (*Matka Joanna od Aniołów*).

Opowiada, by widzieć prawdę. Świat coraz mocniej w jego dziele krząta się koło swoich spraw. Dlatego te proste słowa postawiliśmy jako kontrastowe *motto* wobec słów innych, mówiących wyłącznie o pojęciach i przeżyciach, o ich paradoksalnym układzie. W goryczy jest radość. Oto typowy oksymoron pojęciowy, jedna z ulubionych figur stylistycznych późnego modernizmu, z rówieśników pisarza jakże częsta u Lechonia. *Radość i smutek szczęścia i chwili* — pisał Staff.

Przed dwudziestu pięciu laty zauważył Emil Breiter: „We wszystkim, co jest obcowaniem z naturą, co bezpośrednim ujęciem wizji rzeczywistości, co obserwacją rzeczy nieruchomej — jest Iwaszkiewicz pisarzem skończonym w kompozycji i słowie. Ale nie widzi jeszcze ludzi. Tam gdzie przychodzi mu budować twarz człowieka i jego duszę, rozpływa się w tajemniczości, zatrzymuje na przypadkowej przeszkodzie i zjawiska najnaturalniejsze określa imieniem dziwu, dziwności, zadziwienia. (*Powieść. Skamander*, 1921, str. 470).

Dzisiaj pełnymi i zróżnicowanymi postaciami Iwaszkiewicza z *Matki Joanny od Aniołów* czy *Starej cegielni*, bo tutaj ich najwięcej, można by obdzielić kilka powieści jego młodszych kolegów. Tyle, że tak by pośród nich wyglądały, jak rzeźba ustawiona wśród papieroplastyki.

Bo rozwój Iwaszkiewicza, od jego pierwszych powieści modernistycznych, po obecne utwory, idzie linią tak wstępującą, jak u żadnego z pisarzy dwudziestolecia. Krytykowi, kiedy widzi to zjawisko, nie pozostaje nic innego, jak powiedzieć: oby poziom tej linii u progu drugiej niepodległości był dla Jarosława Iwaszkiewicza tylko stopniem i szczeblem, jak był nim przed laty dwudziestu pięciu.

Kazimierz Wyka

MŁODZI PISARZE — O WOJNIE

PISARZE POLSKI PODZIEMNEJ:

ROMAN BRATNY: *Ślad.* Nowele. Wydawnictwo E. Kuthana, Warszawa, 1946; str. 196 i 1 nl.

WITOLD ZALEWSKI: *Śmiertelni bohaterowie.* Nowele. Wydawnictwo E. Kuthana, Warszawa, 1946; str. 17.

I

Tomy nowel Bratnego i Zalewskiego ukazały się jako dwie pierwsze pozycje biblioteki *Pisarzy Polski Podziemnej*, w identycznych okładkach, mających nawet optycznie sugerować zachodzący między nimi ścisły związek. Związek ten nie dotyczy jedynie tematyki utworów, obracającej się wokół konspiracji, powstania, obozów; ich najbardziej istotna więź polega na tym, że młodociani autorzy (obaj są debiutantami, jeśli nie liczyć zbiorków wydanych w czasie okupacji) należą do pokolenia wychowanego przez wojnę.

Mimo, że nawet na dorobku pisarzy dojrzałych wojna zostawiła niezatarty ślad, był to dla nich bądź co bądź jedynie fragment życia, który można było przezwyciężyć bez wielkiego uszczerbku dla wytworzonych uprzednio poglądów i podstaw moralnych; wcześniej czy później mogą oni wyprostować zachwianą linię rozwojową. Dla najmłodszych, którzy niejednokrotnie wprost z ławki szkolnej przeszli w szeregi walczących — owe nienormalne lata chaosu, okrucieństwa i ucisku duchowego były jednocześnie okresem budowania od fundamentów poglądu na świat i tworzenia hierarchii wartości. Dlatego też u starszych pisanie o wojnie może wypływać z potrzeby dania świadectwa prawdzie, zrzucenia z siebie balastu przeżyć, lub po prostu — z mody; dla młodych jest ono koniecznością. Wojna ciąży nad treścią i formą ich utworów w sposób najbardziej istotny, należy więc przykładać do nich inną miarę i uwzględnić trudny dla autorów okres dojrzewania, który — wbrew pozorom — nie był wcale dobrą „szkołą charakterów" i nie zawsze uczył surowości wobec siebie i własnej sztuki.

Prace dwóch młodych autorów, którzy rozpoczęli twórczość literacką w okresie okupacji, charakteryzuje pewna urywkowość treści i skondensowana zwięzłość słowa, wywodząca się być może z wypowiedzi w prasie okupacyjnej, gdzie pisano w sposób zmierzający najprostszą drogą do konkretnych celów: językiem pozbawionym frazeologii, lecz pełnym zamaskowanego patosu. Przeniesienie tego stylu na teren literatury przy niewyrobieniu autorów dało jednak złe rezultaty. Owa pokrewna niemal żołnierskim rozkazom prostota jest tutaj tylko pozorna, bowiem nie stanowi skrótu bogatych wyobrażeń, lecz ma cechy maniery, która zwykle pokrywa wewnętrzną niedojrzałość.

Lektura tych utworów jest trudna nie przez swą artystyczną spoistość, nie przez głębię myśli filozoficznej, lecz wskutek szczególnego zamaskowania formy, które u młodych pisarzy leży niejednokrotnie na drodze walki z banałem i sentymentalizmem. Jest to jednak choroba równie groźna jak sentymentalizm, gdyż może przerodzić się w trwałą łatwiznę, i równie uleczalna, jeśli do walki z nią stanie wytężona praca nad doskonaleniem swego twórczego rzemiosła.

Przerosty i niedosyty tych debiutów nie powinny więc niepokoić krytyka ani czytelników, jeśli dostrzegają oni poza nimi możliwości twórczego rozwoju na przyszłość. Nie zawsze dobrze jest czekać z wydaniem pierwszej książki do momentu, gdy będzie ona zupełnie dojrzała. Kontakt z publicznością, społeczne oddziaływanie utworu jest dla autora właśnie we wczesnym okresie twórczości cennym wskaźnikiem, jeśli zechce i będzie umiał zeń skorzystać.

W noweli Bratnego pt. *Rodak* jest moment, gdy plutonowy Wierzeja z pistoletem w ręku i namydloną twarzą mówi do gromady chłopców, którzy stoją na baczność „z maskami twarzy nierówno położonymi na śmiech", aż w pewnej chwili maski te „kiwnęły się gwałtownie i rozłamały". Taką właśnie maską jest — (przebijająca się choćby w powyższej sztucznej metaforze) — maniera i poza, utrudniająca czytelność tych tomów nowel. Maską, jaka może na zawsze przylgnąć do artystycznego oblicza autorów, jeśli będą się oni biernie poddawać płynącym latom. Pod wpływem jednak świadomego i bezkompromisowego wysiłku twórczego może się ona uchylić, ukazując kształt artystyczny coraz dojrzalszy.

2

Oba omawiane zbiory zaopatrzone są podtytułem n o w e l e. Jest to szczegół znamienny, jeśli zważymy, że autorzy wszystkich niemal wydanych po wojnie krótszych utworów prozą woleli je nazwać o p o w i a d a n i a m i Czym wytłumaczyć fakt, że początkujący pisarze nie cofnęli się przed wyborem rodzaju literackiego uważanego powszechnie za najtrudniejszy?

Forma opowiadania daje autorowi możność wyboru najodpowiedniejszej dla jego temperamentu pisarskiego techniki: wspomnienia, gawędy, pamiętnika lub narracji epickiej, stanowiącej jakby fragment większej całości. Forma ta uwalnia poniekąd autora od wewnętrznego napięcia twórczego związanego z konstruowaniem i dramatyzowaniem elementów rzeczywistości w kształt zwięzły, syntetyczny i całkowicie tłumaczący się sam przez się. Takiej właśnie wewnętrznej kondensacji wymaga nowela, stanowiąca jakby miniaturę dramatu. Uprzywilejowanie opowiadania w chwili obecnej świadczy o uczciwości artystycznej pisarzy, którzy w dobie zasadniczych trudności stojących przed twórcą i wobec zatarcia granic między rodzajami literackimi chcą być w miarę możności wierni samym sobie i swym zamierzeniom.

Fakt, że Bratny i Zalewski wybrali formę noweli świadczy raczej o związanej z wiekiem lekkomyślności, która nie dostrzega możliwych do osiągnięcia granic. Postawa romantyczna, kult bohaterskiego zrywu zaciążyły nie tylko na psychice konspiratora i powstańca, lecz także na twórczości pisarza, wychowanego w tej atmosferze. Owa postawa „mierz siłę na zamiary", dla której nie było rzeczy nieosiągalnych i zbyt trudnych, tutaj wykazuje swe bankructwo: zamiast sprężenia wysiłku twórczego, w celu sprostania wysokim zamierzeniom, widać tutaj nieuzasadnioną na razie żadnym poważnym osiągnięciem wiarę we własne siły i — co za tym idzie — uproszczenie i spłycenie samego zamierzenia.

Tak więc dla autora *Śladu* nowela nie jest widocznie rodzajem literackim zbyt trudnym, jeśli wystarczającym warunkiem jej napisania jest dla niego umiejętność operowania nastrojami i rozładowania ich pomysłową pointą. Tego rodzaju chwyty można mnożyć bez wielkiego trudu, nic więc dziwnego, że w jednym zbiorku znajduje się takich „nowel" aż piętnaście. Autor *Śmiertelnych bohaterów* dał się uwieść innej sugestii, leżącej bliżej linii powstawania prawdziwej noweli, sugestii tworzenia struktur o dramatycznym napięciu, lecz niezwykle sztucznych i zawiłych, niejednokrotnie polegających na mechanicznym jedynie przetasowaniu fragmentów ciągłej akcji, co niemal uniemożliwia objęcie całości.

Mimo tych zasadniczych różnic nowele obu autorów zdradzają podobieństwo do zagadkowych labiryntów; nie da się ich czytać łatwo i zwyczajnie, trzeba zawracać, szukać zgubionego wątku. Jeśli można je zaliczyć do rozrywek, to chyba z rodzaju łamigłówek. A jednak może dlatego właśnie pragnęłoby się je rozgryźć i wyłuskać zawarte w nich jądro twórczej myśli, które pozwoliłoby na ryzyko stwierdzenia, że ci młodzi autorzy b ę d ą pisarzami.

3

Proza Bratnego sąsiaduje blisko z poezją i to decyduje o jej charakterze i — jej słabości. Jego nowele zbliżone są raczej do rzucanych nieobowiązująco impresji, pełno tu poetyckich skrótów, obrazów rzucanych plamami i dalekich skojarzeń, które w poezji byłyby może zdolne wywołać wzruszenie estetyczne, tutaj wszakże rozbijają konstrukcję na migawkowe fragmenty. Autor oplata każdą z nowel nie wokół problemu lub założenia konstrukcyjnego, lecz wokół literackiego pomysłu; np. konfrontacja dramatu w życiu z dramatem w literaturze *(Dramat)*, zaplatanie się teraźniejszości i przeszłości *(Ślad)*, rywalizacja miłosna Polaka i Niemca *(Ukochana)* i inne.

W opracowaniu tych pomysłów decydującą rolę grają wyżej wspomniane nastroje i pointy, które poniekąd zwalniają autora od odpowiedzialności za konsekwentne rozbudowanie utworu jako całości. Taką pointą jest zarówno śmierć Hansa Koppa przy dźwiękach piosenki, stanowiącej *leitmotiv* całego utworu, jak wyłamanie szczebli drabiny w *Ukochanej*, jak wreszcie unieszkodliwienie granatu splotami gumy od rozpylacza fryzjerskiego w *Minucie*. Podobną rolę grają chwyty nastrojowe. Są one ubogie i banalne, polegające na niedomówieniach, aluzjach, wspomagane czysto graficznymi efektami, jak pisanie od wiersza i myślniki.

Oto przykład z noweli *Ślad*, w której autor usiłuje stworzyć nastrój ciągłym przerzucaniem się z atmosfery pogodnej sjesty w gronie przyjaciół ku wojennym wspomnieniom. „Jakże inny był świat tamtych dni. Leniwie poruszył się, w fotelu. To było tam... Siedział wychylony z cicho tłukącym sercem. Kanonada wzmagała się.

Wielki gmach bił ogniem maszynowym i ręcznym... A on tu siedzi i na pewno będzie siedział w ciszy z pięć minut. Niechętnie się podniósł. Jednak nie — trzeba już". (Niemal każde zdanie od wiersza). Ten system skrótów na dłuższą metę nuży czytelnika, dezorientuje i uniemożliwia skupienie.

Pointy i operowanie nastrojami to jedyne chwyty pisarskie, do których autor przywiązuje większą wagę. Postacie bohaterów są zaledwie zarysowane, przesuwają się one przed oczami czytelnika dwuwymiarowe jak chińskie cienie; są to jakby marionetki poruszane kilkoma odruchami: odwagi, strachu, pożądania. Akcja równoznaczna jest niejednokrotnie z mechanicznym notowaniem następujących po sobie czynności w sposób siekany i przytłaczający nagromadzeniem czasowników — w rażącej dysproporcji z innymi momentami, w których pełno skojarzeń i rozbijających konstrukcję dygresji.

Podobna nierówność cechuje styl utworu. Z jednej strony znajdujemy tu wypracowane, nieco sztuczne metafory jak „szorstkie ręce Marii trzymały ciasno Boga w obłoczku pary z ust szepczących modlitwę", „trzymał kartkę jak sztandar, jak radość trzepoczącą biało", „jedyną gwiazdę na letnim niebie osaczył między szczeblami drabiny", z drugiej banały w rodzaju: „Szybko był w jej ramionach. Tak, w jej ramionach. Ach, dopiero teraz poznał ją, był władczy, zwycięski, gdy dotarł tu, a ona uległa i kochająca". Jeśli chodzi o stronę czysto językową, należy ostro napiętnować nie tylko niedbalstwo, lecz najwyczajniejsze błędy i wprost lekceważenie czytelnika, którego autor karmi takimi wyrażeniami jak „urękawiczniona dłoń", „napędził jej stracha", „trzeba coś zadziałać" i wiele, wiele innych. Niepotrzebne są także pewne drastyczne momenty, artystycznie nieuzasadnione.

Powyższe uwagi można by zreasumować w jednym stwierdzeniu. Nowele Bratnego to po prostu b r u l i o n y o p o w i e ś c i (tak nazwał w podtytule jedną z nich), rodzaj luźnych notatek, stanowiący surowy materiał spostrzeżeń, pomysłów, fragmentów akcji. Autor pisząc je szedł po linii małego oporu, torami przyswojonych myśli, literackich skojarzeń.

Nie znaczy to jednak, by autor nie był zdolny do napisania utworów na wyższym poziomie. Wszędzie tam, gdzie wkłada wysiłek w wykuwanie formy, gdzie działa czujna ambicja twórcza, rezultaty są o wiele lepsze. Przykładem nowela *Minuta*, oparta na ś w i a d o m y c h z a ł o ż e n i a c h k o n s t r u k c y j n y c h i dlatego wyróżniająca się od innych. Ograniczony teren akcji ułatwia stopniowanie napięcia dramatycznego i rozładowanie go w sposób konsekwentnie przygotowany narastaniem fabuły.

Zasadnicze niedociągnięcia występujące w omawianym zbiorze nie są więc nieuleczalne, gdyż nie leżą w samym potencjale twórczym autora, lecz w braku odpowiedzialności za wypowiadane słowo. Autor ma niewątpliwie dużo pomysłów, lecz w obecnej chwili nie umie jeszcze z rozproszonych elementów stworzyć jednolitej wizji. Wydaje się, że dzisiaj jeszcze autorowi *Śladu* bliższy jest język poetycki i winien on jakiś czas poczekać z wydawaniem dalszych tomów prozy.

4

Zbiór Zalewskiego *Śmiertelni bohaterowie* zdradza nieco większą dojrzałość i ambicję twórczą, widoczną w kształtowaniu każdej z sześciu nowel. O ile u Bratnego uderza rozproszenie, odśrodkowość efektów, przeskoki myślowe, o tyle u Zalewskiego zastanawia wewnętrzna kondensacja treści, dążność do stwarzania konstrukcji trudnych i zawiłych. Autor nie umie jeszcze panować nad prozą, powiązać narracji epickiej z momentami dramatycznymi ani przeprowadzić konsekwentnie postaci bohatera przez wszystkie fragmenty akcji. Autor chce zbyt dużo rzeczy powiedzieć naraz, a z lęku przed banałem nie mówi bezpośrednio i po prostu.

O pewnym wysiłku twórczym Zalewskiego świadczy jednak fakt, że na wstępie każdej noweli stawia on pewien problem nie przerastający jego możliwości i stara się go rozwiązać. Walka i obrona kraju są dla niego sprawą zwyczajną, nie wymagającą wielkich słów i choć zagadnienia które porusza są pozornie niebezpieczne przez swą ważność, gdyż tyczą się bohaterstwa, zdrady, tchórzostwa, autor naświetla je, nie puszczając się na mętne wody uogólnień, patriotycznych frazesów, owej „Sprawy" i „Wolności" pisanych dużą literą. Umiał tego zresztą uniknąć także Bratny i należy to zapisać na dobro ich obu.

W pierwszej noweli pt. *Niezwyciężeni* Zalewski pierwszy w naszej literaturze powojennej przedstawia tak plastycznie stosunek syna do ojca na tle problemu pracy konspiracyjnej. Gazetka znaleziona przez ojca z przerażeniem w kieszeni palta staje się

bohaterką dramatu, w którym ścierają się dwie indywidualności, bynajmniej przez autora nie idealizowane. Ojciec jest zatwardziałym konserwatystą i tchórzem; syn to młodzik zarozumiały i próżny, który marzy o odznaczeniach, chce się popisać odwagą, gdy władza na niego patrzy, zdradza sadystyczną chęć zamordowania właśnej babki, a w chwili uniesienia zdolny jest poświęcić się za ojca *(nota bene* poświęcenie nieuzasadnione, skoro rewizja była przypadkowa). Postać Janka Kowalskiego w porównaniu na przykład z jednostronnie wyidealizowanymi postaciami z *Kamieni na szaniec* uderza bogactwem podpatrzonych rysów.

W noweli *Maski* pod pokrywką bohatera, Michała Tura, kryje się zdrajca i tchórz; szkoda, że celowo przez autora poszarpana fabuła odbiera ciążącej nad tą postacią obsesji psychologiczną ciągłość i powoduje sztuczną tajemniczość, niezbyt jasno w zakończeniu rozładowaną. Tchórzostwo i związane z nim pragnienie bohaterskiego odegrania się stanowi temat noweli *Noce i świt.*

Problematyka nowel Zalewskiego leży więc przede wszystkim na linii odmitologizowania bohatera, co u tak młodego autora jest dowodem śmiałości poglądów i krytycyzmu. Uczestnicy pracy i walki to dla niego nie postacie idealne, nadludzkie, lecz zwykli śmiertelnicy, dla których potężnym motorem działania są małe ambicje, próżność, strach i wstyd. Są to właśnie „śmiertelni bohaterowie", przez swą ułomność i maskowaną młodzieńczym fasonem bezradność naturalni i bliscy. Niestety w większości nowel autor nie umie skoncentrować się na jednym problemie, porusza inne, uboczne, jak nienawiść klasowa, konflikty społeczne, rozsadza konstrukcję nadmiarem materiału.

Styl Zalewskiego cechuje ta sama maniera, która występuje u Bratnego — rzucanie fragmentów akcji oderwanymi plamami, jak na filmowy ekran, spotęgowane sztucznym symbolizmem. „Odbity długą pięścią grzmotu głos Bareja upada i ginie gdzieś pod nogami korporantów. Niewidocznie Tobiasz depcze go protezą. Czarne tłumy chmur ciągną na wiec. Złota błyskawica otwiera horyzont jak trumnę. Korporanci zadzierają głowy. Krzyczą. Ostre dłonie — tysiące piorunochronów — bronią wodza. Tobiasz zaciska zęby. Nad nim jest pustka". Jest to fragment z noweli *Drużyna wodza*, której treść — oparta na interesującym problemie przełamania irracjonalnego wpływu wodza przez jasną i rozumną ideę — jest tak zamaskowana, że po jednorazowym przeczytaniu wprost niesposób jej zrozumieć.

Droga rozwojowa autora *Śmiertelnych bohaterów* leży na linii przełamywania skomplikowanych struktur i usilnej pracy nad prostotą wyrazu.

5

Mimo iż źródło słabości omówionych powyżej debiutów leży gdzie indziej, Bratnemu bowiem brak w prozie ambitnych zamierzeń, Zalewski zaś stawia przed sobą zawiłe problemy, do których wszechstronnego rozstrzygnięcia nie dorósł, łączą je zasadnicze rysy wspólne, związane z środowiskiem i z terenem pracy. Uderza niejednokrotnie podobieństwo stylu i postawy i zastanawiają te same naleciałości. Tak samo w jedno dadzą się połączyć związane z nimi nadzieje. Zapowiadają one niewątpliwie nowy, podskórnie wyczuwany kierunek literacki, który, być może, zerwie z psychologizowaniem, by ukazać człowieka w działaniu i charakteryzować go poprzez czyny.

Czy nowe prądy uzyskają kiedyś pełny wyraz w dziełach tych właśnie autorów — jest dzisiaj wielką niewiadomą. Fakt, że o powyższych tomach nowel można było wypowiedzieć tyle wspólnych uwag świadczy, że żaden z autorów nie posiada jeszcze piętna własnej indywidualności twórczej, polegającej na ścisłym uzależnieniu słowa od wypowiadającego je człowieka jako cząstki kulturalnej społeczności, a nie od rozpylonych w atmosferze czasu haseł i wtórnych myśli. Dopiero żmudna praca nad sobą i swym rzemiosłem pozwoli autorom przemówić własnym językiem, bowiem *le style c'est l'homme même.*

Krystyna Kuliczkowska

POWIEŚĆ O MIEŚCIE I O SOBIE

KAZIMIERZ BRANDYS: *Miasto niepokonane*. Opowieść o Warszawie. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka", Kraków, 1946, str. 288.

Nie można rozpocząć rozważań nad książką Brandysa bez uprzedniego określenia gatunku obranej przez autora formy; formy, która bierze początek z dwu odrębnych, nie korelatywnych, a nawet przeciwstawnych sobie warstw psychiki piszącego. I bez wyznaczenia pewnego *optimum* w posługiwaniu się prozą dla celów artystycznych — tworzenia powieści czy opowieści. Brandys jest publicystą i lirykiem — można zaryzykować takie określenie, najogólniej go charakteryzujące.

Jeśli idzie o omawianą właśnie książkę — porządek tych określeń trzeba odwrócić: jest lirykiem, nie przestając być publicystą. Jest to bardzo rozległe, „rozstawne" zestawienie. Z gatunku swojej osobowości jest Brandys egocentrykiem, predestynowanym do bardzo osobistego ujmowania świata; z założeń intelektualnych, narzuconej sobie dyscypliny — dąży do obiektywizacji i syntezy zjawisk. Pragnie swój cień rzucić na zbiorowość, względnie wykrywać w sobie przeżycia pokrewne pewnemu ogólnemu typowi myślenia i odczuwania. Nie chce być odrębny, pragnie się w zbiorowości schować. I nie zawsze mu się to udaje. To, jak sądzę, jest tragedią jego osobowości pisarskiej, nie bardzo zresztą krwawą, bo jest to dość powszechne zjawisko wśród artystów. Tylko pod naciskiem podobnych oporów wykłuwa się coś naprawdę interesującego. Pod tym jednak warunkiem, że artysta nie zechce się nad antynomiami swojej psychiki prześliznąć frazesem, co mu tym łatwiej przychodzi, im lepszym jest stylistą. Bilans tej kwestii zechcę tu dość szeroko przedstawić.

Miasto niepokonane jest opowieścią o Warszawie, o wszystkich jej mieszkańcach, o jej murach, ulicach, mostach — co więcej o jej temperamencie, urodzie i brzydocie, o tym, co stanowi o jej gatunku jako skupiska, o międzyludzkiej tkance takiego zlepka, jakim jest milionowe miasto — w okresie pięcioletniej okupacji. Brandys pisze o niej jak o ukochanej kobiecie, antropomorfizację tematu posuwając bardzo daleko. To jest poetycka strona jego relacji i zarazem — publicystyczna. Poetycka, jeśli idzie o założenia emocjonalne (ukochane miasto) i styl (obrazowy, pełen metafor, ornamentów, skrótów, sprowadzania do wspólnego mianownika, czyli syntezy); publicystyczna — gdy chodzi o cele tej pracy, bo jakieś sobie przecież autor założył. Cele te wypływają z tej drugiej właśnie, tak wrodzonej, jak nabytej ze szkoły myślenia, dyscypliny autora, który j e s t publicystą. Nie przestaje nim być, pilnuje w sobie liryka i analityka, często go luzuje, nie pozwala mu dokończyć frazy pośredniego postaciowania życia, wybiega naprzód do sumowania wniosków, nie zawsze uprawnionych na podstawie przedstawionej treści a prawie zawsze za szerokich.

Tymczasem czytelnik nie lubi być pouczany. Wnioski to już jego sprawa. Bywają wprawdzie dopuszczalne formy syntezy w prozie artystycznej, które same dla siebie są postaciami poetyckimi, ale wówczas tylko, kiedy są skompensowane fabularną stroną opowieści i jeśli mają niezachwianą wartość wniosków filozoficznych. Wątpię jednak, czy nawet epikowi i myślicielowi największej miary udałoby się wysnuć czyste w rysunku wnioski z życia milionowego miasta.

Teraz inne pytanie: Czy można w ogóle wykreślić bezpośrednią drogę od lirycznego pamiętnika, jakim w $^3/_4$ jest książka Brandysa, do historiozoficznego poematu, będącego przedmiotem ambicji autora. Poematu, w którym by jego treści zostały osadzone w jakiejś obiektywnej, społecznie wymiernej skali wartości. Sądzę, że raczej nie. Jeśli pierwsza postać opowiadania nie bierze udziału w tym, co było najważniejsze w życiu Warszawy, w ruchu podziemnym, o który autor ledwie że potrąca, to „wypusty wzrokowe" na tę akcję muszą się rozpłynąć w kilku ogólnikach i impresjach (jak fragmenty działalności Michała czy załatwienie się ze zdegenerowanym i sprzedajnym arystokratą Emilem, choć ten egzemplarz nie reprezentował nic więcej prócz własnych słabych nerwów).

A więc poza literackimi ryngrafami, którymi autor opatrzył tu i ówdzie właściwy nurt opowiadania, książka nie przestaje być pamiętnikiem, i to na ogół dobrym, napisanym z kulturą i zmysłem kompozycji, a w niektórych partiach wzruszającym. Dlatego nie Malraux, nie Conrad (jak chce St. Żółkiewski *Kuźnica*, nr 46, r. 1946) jest patronem Brandysa, ale patronuje mu przedwojenna szkoła młodych prozaików warszawskich z Uniłowskim na czele.

Badając książkę Brandysa, wykrywamy — oprócz tej warstwy sądów ogólnych, któ-

rym później jeszcze trzeba będzie poświęcić trochę miejsca — inne, ściśle epickie pokłady, dające się zgrupować w dwa zasadnicze zespoły. Pierwszy z nich, to stosunek autora do innych przedstawionych postaci — narzeczonej Marianny, rodziców, przyjaciół i znajomych — a więc elementów stanowiących o wątku fabularnym opowieści. Drugi zespół — to sfera przedstawień, że tak powiem, bezinteresownych, obiektywnych, ów materiał obserwacyjny, traktowany *sine ira et studio* a odznaczający się w swych konturach silną wizualnością, lapidarnością ujęcia, trafnością i nieubłaganą ostrością oceny.

Gdy chodzi o wartości epickie — to ów element ostatni stanowi materiał najcenniejszy w książce, szkoda tylko, że nie został całkowicie wyzyskany. Bogacący się chłopek Sułek, dozorca ze swą filozofią miejskiego poczciwego wycirusa, pośrednik Kapłan, epizod *volksdeutscha* Pelca i historia nabrania go z dwiema papierośnicami — oto są wycieczki autorskiego oka na zewnątrz osobistych doświadczeń. Przez swą ułamkowość zdegradowane zostały do roli migawek raczej niż jakichś pragmatycznie ułożonych zdarzeń. Ale mówią te „wypusty wzrokowe" bardzo wiele o epickich zdolnościach, o umiejętności modelowania świata i posługiwania się skrótem z ową nonszalancją i dezynwolturą, która cechuje np. Céline'a w *Śmierci na kredyt*. Jest to specyficzna aura egocentryków, którzy wychodząc na chwilę ze swojej skorupy, śmiało i bezceremonialnie, kilkoma chlaśnięciami załatwiają się z otoczeniem, by powrócić znowu do kontemplacji swego wnętrza.

Wróćmy do motywów Marianny, rodziców, przyjaciół. Nie wszystkie one mają jednakową rangę. Stosunek do Marianny np. jest mdły, inne są żywsze. Historia romansu, pozbawiona jakichkolwiek akcentów dramatycznych — jest skrępowana ową konwencjonalnością, którą narzucają warunki życia. Marianna stoi mu przed oczyma tak blisko, że aż się zamazuje. W tych warunkach nie można dać żadnej perspektywy. Nie jest to wina ani Marianny, ani Kazimierza, ale koncepcji opartej na dosłownej prawdzie przeżycia. I jeszcze jedno: stosunek do kobiety, o ile jest pozbawiony elementów walki płci — które wzbogacają analizę psychologiczną — jest stosunkiem interesownym, stosunkiem wymiany darów. Niewiele na taki temat powiedzieć można przy ujęciu czysto pamiętnikarskim.

Uczucia do wszystkich innych osób przedstawiają się w *Mieście niepokonanym* wprost przeciwnie. Nawet tak uświęcony konwencją stosunek do rodziców. Miłość do rodziców żywiona przez człowieka dorosłego, a więc przeważnie już silniejszego od starzejących się przyjaciół dzieciństwa — jest całkowicie bezinteresowna i dlatego daje pisarzowi pole do dyskretnej — jeśli go na to stać — maestrii. I w tym Brandys nie zawiódł. Jego stosunek do ojca, transponowany na inny sposób w *Drewnianym koniu*, należy do najpiękniejszych kart, jakie o takim uczuciu czytałem. Kim jest ojciec? Zagubionym w „czasach pogardy" starszym panem, pozostałym po innych, normalniejszych czasach liberałem (porównaj *Śmierć liberała* Sandauera) — który nie może zrozumieć ani pogodzić się z przemocą prawną nieusankcjonowaną w jakiś sposób przez *Dziennik Ustaw* — bohaterem bierności, bezbronnym w warunkach wojennych właśnie w takich sytuacjach, w których się umiał poruszać jako prawnik z powołania. Zewnętrznie jest ucharakteryzowany trochę na Rajmunda Pasquier (Duhamela), ale jest to styl tylko pozornie podobny przez *fin-de-siècle*'owe atrybuty. Pasquier był szarlatanem, ten jest poczciwcem, wróżącym sobie z pasjansa o szansach uratowania Francji; zamyka on oczy na zagrażające mu niebezpieczeństwa, idzie do więzienia i na powolną śmierć z tą ufnością dziecka, z jaką starzejący się ludzie w drugim nawrocie dzieciństwa chcą się z honorem z życia wycofać. Autor wyczuł piękno tej postawy i dał jej świadectwo. Oto liryczny skrót jego stosunku do ojca, który muszę przytoczyć w całości. Str. 103:

„Jeśli zrozumiecie to jedno, zrozumiecie wszystko inne. Kochałem ręce mojego ojca, które pachniały tytoniem i lawendą. Były to mocne, różowe dłonie o wąskich palcach, które matka nazywała czasem: „barabannyje pałoczki"; miały bowiem wypukłe, okrągłe paznokcie. Znałem ich gesty, pamiętam ów jedyny w świecie sposób trzymania widelca, który, nie wiedząc pewnie o tym, przechował do dziś mój brat. Te ręce umiały wiele trudnych rzeczy, zawsze musiałem je podziwiać, nie łatwo byłoby prześcignąć je w zręczności. Uczyły mnie trzymać pióro i ściągać lejce na spadzistej drodze, była im posłuszna brzytwa i kij bilardowy, oraz trójkolorowy latawiec, który z żadnych innych rąk nie potrafił równie wysoko wzbijać się do nieba. Pamiętam ich dotyk na czole rozpalonym

gorączką i ciężar na barkach, gdy sumienie nie było zbyt czyste. Kochałem ręce mojego ojca niemniej mocno niż historię Francji, mimo iż były to rzeczy od siebie odległe i mało podobne".

I dalej:

„...Chciałbym, aby serce mego syna dało kiedyś schronienie mym dłoniom, gdy nic prócz ziemi nie zechce ich przygarnąć. Aby mogły w nim spocząć obok kraju, który pokocha mój syn, jak ja pokochałem Francję".

Autorowi raz tylko jeszcze w całej książce udało się zbliżyć do tej subtelnej i zawiłej magii budzenia wzruszeń u czytelnika. Tym miejscem jest sprawa ukrywającego się Żyda Zielińskiego, który przyjął z rąk swojej żony dar życia. Żona odstąpiła mu w decydującej chwili, w czasie selekcji na śmierć i życie, życiodajny znaczek, a sama poszła na śmierć. Zieliński ten dar przyjął, ale nie umiał go wykorzystać. Osamotniony ostatecznie, wyodrębniony ze swego społeczeństwa i rodziny — ugiął się pod tą samotnością — popełnił samobójstwo. Tego nie wolno mu było uczynić. Życzeniem tej, która wydała na siebie wyrok, było, aby żył. Nie wolno mu było przez pamięć tej ofiary, największej na jaką się może zdobyć kochający drugi człowiek, zmarnować daru — prezentu rzucić w błoto. Było to bowiem zaprzepaszczenie tego *mutatis mutandis* ewangelicznego „talentu", wzbogaconego jeszcze w sensie nową treścią. Ale wnioski, które autor wysnuł z tego tak wyraziście zarysowanego epizodu, nie idą po przedstawionej tu przeze mnie linii moralnego rezultatu i są raczej przewekslowane na sens społeczny.

Cytuję: (str. 222) „Pan Zieliński wprawdzie rozstrzygnął swą grę w obrębie własnej duszy, ale jego czyn pozostał daremny i samotny. Zyskał coś dzięki niemu, to pewne — lecz zyskał tylko on. Nie jest dobrze, gdy śmierć służy jedynie człowiekowi i jego własnym sprawom. Człowiek nie jest samotny — ani w dobrym, ani w złym".

Skala sądów wartościujących, których rejestr jest tym bardziej zróżnicowany, w im luźniejszym stosunku pozostają obserwowane osoby względem autora — ma u Brandysa zasadniczo dwie odmiany. Albo sceptyczny i humorkiem podbarwiony dystans łagodnego sędziego, albo przygrzany i podbiczowany patosem zaśpiew kaznodziei. Jako wykładnik pierwszej postawy podam na próbkę dwa momenty. Fałszywy alarm gazowy; jesteśmy w gronie kilku osób, między którymi jest autor i jego rzekomy przyjaciel, wszyscy z wyjątkiem późniejszego pamiętnikarza są zaopatrzeni w maski. Prędko je przywdziewają. W tej chwili wyrasta mur między tymi, którzy mają szansę przeżycia, a bezbronnym. Nie pomogą mu w żaden sposób, może i nie mogą pomóc, ale ten pośpiech! Rozładowanie groteskowej sytuacji kończy się ośmieszeniem nie tylko tchórzostwa, ale przede wszystkim moralności.

Drugi przykład: Emil, charakter słaby, wpadł w czasie łapanki; potem zaczął sypać drugich, upodlił się do końca. Zostaje zlikwidowany. Oto ostateczna konkluzja: — „Bywają ludzie, Marianno, których los wyciąga do końca wszystkie konsekwencje z ich duszy, i inni, wobec których zachowuje się mniej dokładnie. Pierwsi rzadko bywają szczęśliwi. Emil należał do nich. To wszystko, co go tłumaczy — między nami". Ten obiektywizm obserwacji i wniosku zatraca autor, kiedy ulega uczuciom gwałtowniejszym — np. nienawiści do Niemców czy patriotyzmowi. I dlatego w tak podmalowanych partiach nie daje niczego, co by warto było zapamiętać. Nie stworzył ani jednej udatnej postaci Niemca. „Strona niemiecka" — to zupełnie gładka, monotonna ściana, o której się mówi w tym tonie: — „Ich wrzask, wściekłość i chamstwo uznano za cechy gatunku niższego od człowieka i pokazywano sobie palcem ich grube, ciężkie zady, rozmnożone na bruku, niby odwłoki poczwar".

Tymczasem właśnie zadaniem pisarza byłoby zło poddać analizie i zindywidualizować. Partie z powstania, przy swej trochę skrótowej epickości, zdradzają jakby pośpiech autora do wniosków ostatecznych, które są jego ulubioną domeną. Wiele tu mądrych zdań, chwilami rzeczywiście zastanawiającej u młodego pisarza wiedzy o życiu.

Brandys buduje swoje dzieło jako absolutnie zamkniętą, doskonałą całość. Sądzę, że ten proceder jest trochę za wczesny. Ponieważ autor zajmuje się za wiele polerowaniem sensu każdego zdarzenia, zaniedbuje się w integralnym opracowaniu szczegółu. Przez to i wątek traci owo silne unerwienie treści, które stanowi dopiero o doskonałej epice. Za wzór podam tu *Ludzi stamtąd*, owo całkowite wtopienie się osoby postaciującej w osoby postaciowane, tak że udziału z zewnątrz jakby nie widać. Wprawdzie można się w wypadku *Niepokonanego miasta* bronić charakterem pamiętnikarskim książki, ale tu było by właśnie sztuką zrobić z siebie postać rów-

no- a w każdym razie nie więcej uprawnioną od innych, niejako „zamieszać się" w wątek swej pisarskiej fikcji. Wówczas otrzymalibyśmy nie autentyk robiony na powieść, ale powieść robioną na autentyk.

Wytoczywszy na koniec tych kilka zarzutów, należy je w imię sprawiedliwości zrównoważyć stwierdzeniem niewątpliwych zalet *Niepokonanego miasta*. Jest to książka pisana ładną polszczyzną, językiem powieściopisarza-intelektualisty, któremu nie jest zamknięty dostęp do najsubtelniejszego wyrazu. Nie ma wypadku, by autor nie mógł czegoś wysłowić — przez ułomność stylu. Ten instrument jest podatny i czuły na każde jego zawołanie. Mając tak opanowane rzemiosło przy wyostrzającym się z wiekiem „słuchu" na rzeczywistość — z pewnością dojdzie do pięknych rezultatów.

Marian Promiński

POLEGŁY POETA O LEGENDACH WARSZAWY

STEFAN GODLEWSKI: *Warszawa*. Wydawnictwo L. Fiszera i J. Kubickiego, Warszawa, 1946; str. 134 i 8 nl.

Dnia 7 marca 1941 roku (w dniu zastrzelenia Igo Syma, ale chyba bez związku z tą sprawą) został w Warszawie aresztowany przez Gestapo poeta i nowelista Stefan Godlewski. Dalsze etapy krzyżowej drogi były takie same jak w niezliczonych wypadkach podobnych: Pawiak, Oświęcim, wyrok śmierci, krematorium. Niemiecki dokument urzędowy podaje datę zgonu: 6 września 1942 roku, godzina 6 rano. W obozie Stefan Godlewski żył i umarł — jak bohater.

W dwa lata po śmierci poety waliło się w gruzy i zamieniało w popiół miasto, które Stefan Godlewski ukochał najmocniej: Warszawa. Urodzony w stolicy, wychowany do 17-go roku życia we Lwowie, od roku 1911 Godlewski bez przerwy przebywał w Warszawie. Jego książki *Grabinka, Warszawa* i *Śladami Wokulskiego* powstały z miłości do Warszawy i ze znajomości każdego jej zakątka.

To Godlewski rzucił przed wojną piękny pomysł, by wmurować na Krakowskim Przedmieściu tablicę ku czci Ignacego Rzeckiego i Stanisława Wokulskiego, w domach, które według tekstu *Lalki* gościły niegdyś bohaterów Prusa. Cała przeszłość i wszystkie wspomnienia stolicy od chwili, gdy Warszawa była jeszcze mazowiecką wioską, aż do drugiej połowy XIX wieku, wszystko co kiedyś żyło w historii, legendzie czy w twórczości literackiej — łączyło się u Godlewskiego w harmonijną i poetycką całość.

Dziś, gdy Warszawa powoli wstaje z martwych, potrzebne jej są wspomnienia historyczne bardziej niż kiedykolwiek. Trudno zatem o książkę bardziej pożądaną niż redycja jednego z trzech utworów pozostałych w spuściźnie po poległym poecie, nowe wydanie *Warszawy*. Wydawnictwo Ludwika Fiszera i Józefa Kubickiego spełniło ten akt nie tylko pietyzmu ale i — odbudowy. Ilustracje i szata graficzna są dziełem Edmunda Bartłomiejczyka. Książka jest wydana ze smakiem i kulturą niepowszednią.

Słowo wstępne napisał przyjaciel Godlewskiego, krytyk Teofil Syga. Ujmuje on twórczość autora *Warszawy* w formułę następującą: „Wielka indywidualność, tętniąca nadmiarem wzruszeń i pomysłów, a świadomie i uparcie naginająca się do ściśle określonych form artystycznych". Formuła ta wydaje mi się bardzo interesująca i słuszna. Spróbuję do niej dodać własny literacki komentarz.

Urok Warszawy nie jest łatwy i uchwytny. Miasto zbudowane na melancholijnych piaskach Mazowsza, o których pięknie pisał w wierszu *Mój pogrzeb* Władysław Broniewski; miasto płaskie, bez wzgórz, miasto z minimalną ilością zieleni; miasto naznaczone w XIX wieku brzydotą ówczesnego stylu... Tak, Warszawa jest miastem trudnym, jak pięknie powiedziała niedawno Maria Dąbrowska! Była trudna już przed rokiem 1944, i przed 1939, i przed 1905. Ale można ją było pokochać głęboko, gdy się na przykład wyczuło majestat bram i kamienic z XVII stulecia na Krakowskim Przedmieściu, w stronę Królewskiej. Dla człowieka o wyobraźni historycznej Warszawa była zawsze tajemniczym sezamem wzruszeń; wystarczyły Wyspiańskiemu trzy dni spędzone w pobliżu Łazienek i na samotnych po Łazienkowskim parku czy Starym Mieście spacerach, by napisać *Noc listopadową*. Ten krakowski poeta umiał zrozumieć urok Warszawy.

Bez wątpienia — to był urok historii.

Wielkie miasto, które się przekształcało, falowało, rozrastało i zmieniało pod wpływem wydarzeń, pod twórczą ręką działających w nim ludzi; a jednak — pozostawało sobą, pozostawało indywidualnością, zachowało w sobie coś niezmiennego i trwałego poprzez wieki. Nagromadzenie wspomnień na stosunkowo ciasnej przestrzeni, nagromadzenie całych pokładów kulturalnych wydarzeń — oto materiał, z którego pełną dłonią może czerpać odczuwający historię poeta.

Ale poeta musi to czynić w sposób poetycki. To znaczy, nie może się ograniczyć do samych faktów i ich związków. Musi szukać poetyckiego obrazu, metafory, skrótu — czyli wznieść się ponad realizm opisu. Godlewski znalazł taką formę — spróbował ożywić legendy i mity Warszawy.

Najbardziej charakterystyczne jest pod tym względem opowiadanie pt. *Grabinka*. Autor prowadzi nas do przybytku Warszawy XVIII-wiecznej, Stanisławowskiej, do Łazienek. Cóż było treścią życia wieku Oświecenia? Hedonizm, myśl jeśli nie o rozkoszy, to o przyjemności i zabawie. Ale ten hedonizm miał swój styl; unikano nazywania rzeczy po imieniu, szukano przenośni sentymentalnych czy zabawnych. Stąd w poezji ówczesnej tyle mitologii, stąd nimfy i satyry nie tylko w poematach, ale i w okolicznościowych wierszach. Jest to mitologizowanie dość różne od naszego, choć ma w sobie te same cechy pretekstu. Gdy dziś nowi dramaturgowie sięgają po Orfeusza, Odyssa lub Elektrę, chcą w starych mitach ukazać wieczność najważniejszych zagadnień życia. Gdy poeta osiemnastowieczny opowiadał o nimfach, chciał nadać barwność i koloryt sprawom codziennym i najbliższym.

Świetnie tego ducha XVIII-wiecznych Łazienek oddaje nowela Godlewskiego *Grabinka*. Gdy ją czytam, nie mogę się oprzeć pewnej uparcie się nasuwającej analogii. Myślę o *Bibliomanie* Konstantego Mariana Górskiego. Na pozór dwa te utwory mało mają ze sobą punktów stycznych. Górski opowiada o entuzjaście i maniaku, który nie może pojąć, iż tragedia trzeciego rozbioru przeszła w naszej Stanisławowskiej poezji bez najmniejszego echa, bez protestu, prawie bez skargi. I oto „bibliomanowi" wydaje się pewnej nocy, że poemat będący echem rozbiorów — odnalazł. Ale to było tylko złudzenie, sen zmęczonego szukaniem człowieka, marzenie. Dlaczego sen taki nie mógł być rzeczywistością, to po trosze tłumaczy *Grabinka*, poetycki ekstrakt XVIII-wiecznego ducha, który nie był ani duchem heroizmu, ani wzruszeń sięgających w głębokie pokłady duszy. Nie wiem, czy Godlewski znał *Bibliomana;* a jednak dwie te wspaniałe nowele uzupełniają się w pewnym sensie i tworzą prawdziwą całość.

Kontrastem stylu jest drugie opowiadanie Godlewskiego *Pro nobis*. Ascetyczne dusze z epoki Zygmunta III-go za jedną chwilę słabości i szczęścia odbywają 300 wieków pokuty; duchowi Łazienek przeciwstawia się duch Starego Miasta; nimfom i satyrom epoki Encyklopedii — czarna magia. Jest w tej noweli może jeszcze większa niż w *Grabince* precyzja stylu, jest sporo umujących niedomówień i jakaś nuta głęboko poetyckiego żalu. Wydaje mi się, że tym świetnym opowiadaniom nie mogą już dorównać dwie ostatnie nowele: o *Warszowie* (żonie Warsza, z czasów Warszawy mazowieckiej i wiejskiej) oraz *Spotkanie z Wokulskim*, próba stworzenia jakiegoś epilogu *Lalki*. Obie te próby są interesujące — ale tracą w zestawieniu z *Pro nobis* i *Grabinką*.

T. B. Syga porównuje nowele Godlewskiego ze *Statkiem pijanym* Rimbauda. Komentatorowi chodzi tu o niezwykłość i rewolucyjność literacką obu tych utworów. Tylko że, jak nieco melancholijnie dodaje Syga, *Statek pijany* wywarł od razu wpływ na poezję francuską, *Warszawa* natomiast „nadal oczekuje na wydanie owoców w prozie polskiej".

Może właśnie to nowe wydanie przyczyni się nareszcie do zrozumienia istotnej wagi *Warszawy*. Teraz, gdy nie ma Starego Miasta, a Krakowskie Przedmieście jest dla nas krwawą raną — utwór Godlewskiego ma prawo do tym silniejszego i bujniejszego życia! Na pewno czytać go będą ze wzruszeniem i pietyzmem nie tylko wygnani ze swego miasta mieszkańcy Warszawy i ci, którzy już do niej wrócili... Iluż to Krakowian (ale Krakowian prawdziwych) kocha dziś wspomnienie o Warszawie, jak ojciec kocha najdroższą bo najnieszczęśliwszą córkę! I może z tych wzruszeń narodzą się utwory, które nam ocalą niejeden ze skarbów duchowych, które pogrzebała najstraszliwsza z wojen. Jak egipska pszenica, kiełkująca po wiekach, *Warszawa* Stefana Godlewskiego odkryje nowe, nieznane dotychczas lądy polskiej twórczości i polskiego literackiego stylu.

Wojciech Natanson

NOTY

CO PISZE ITALIA?

Od lat dwudziestu dziewięciu wychodzi w Rzymie pt. *L'Italia che scrive* miesięcznik, informujący czytelnika włoskiego nie tylko o całokształcie ruchu wydawniczego, ale także o bibliotekach, firmach wydawniczych, konkursach literackich itd. Każdy numer zawiera najnowszą bibliografię podzieloną na działy, tak że czytelnik może z łatwością znaleźć to wydawnictwo, jakie go interesuje.

Ostatnie numery, od kwietnia do sierpnia 1946, są chociażby dlatego ciekawe, że dają bardzo dokładny przegląd ruchu wydawniczego we Włoszech. Okazuje się, że wówczas gdy Polska żyła ogłuszona pięścią niemieckiego najeźdźcy, w Italii uczeni, poeci, powieściopisarze i artyści mogli oddawać się swojej pracy, której bogaty ilościowo plon rejestruje teraz *L'Italia che scrive*.

Opracowuje się nowe wydania Homera, Owidiusza, Platona, Swetoniusza, Spencera. Balbino Giuliano pisze gruby tom o *Walorach ideałów*, Ricciotti o Pawle apostole, Migliarini studiuje różnice między wymową florencką a rzymską, Laura Massa Positano wydaje w Neapolu obszerną pracę o Safo, Fiore analizuje poezję Wergilego, prof. Cinquini opracowuje Lukrecjusza *De Rerum Natura*, Erdelvi układa słownik hebrajsko-włoski, Zavatti ogłasza nieznane materiały o Leopardim, Faggin poucza na 400 stronach o mistyce niemieckiej przed reformacją itd. itd.

Do tego wykazu, wyłowionego pobieżnie z kilkuset pozycji, dodać należy wykazy dzieł wydanych w latach 1945 i 1946 z zakresu religii, historii sztuki, medycyny, matematyki, przyrody, technologii. Kontynuuje się również podjęte z inicjatywy Mussoliniego wydanie dzieł d'Annunzia. W Weronie ukazał się obecnie II tom jego *Tragedyj, Misteriów, Snów*.

Wielkie firmy antykwarskie ogłaszają znów swe katalogi (Bourlot, Turyn; Mancuso, Palermo; Dante, Werona; Formi, Bolonia; San Marco, Rzym; Philobiblon, Neapol i i.). Powstają nowe firmy wydawnicze; od stu lat istniejące *Archiwum Historyczne Italii* ogłosiło swoje materiały za rok 1944, a staraniem znanej z rzymskiego Babuino firmy antykwarsko-wydawniczej Olschki ukazał się niezmiernie cenny dla historyków *Indeks Generalny* tegoż archiwum za czas od 1842 do 1943. Indeks ów obejmuje dwa tomy o 1200 stronach druku.

Pod redakcją L. Fiumi ma ukazywać się w Bergamo miesięcznik *Misura*, poświęcony przeważnie piśmiennictwu obcemu. Zapowiada się współpraca pisarzy angielskich, francuskich, belgijskich, hiszpańskich, portugalskich, skandynawskich i południowo-amerykańskich. Charakterystyczne jest zupełne pominięcie literatur słowiańskich. Czy to przypadek, czy pewna celowość?

Pożyteczny jest również nowy tygodnik *La Voce della Stampa (Głos prasy)* w Mediolanie, podający streszczenia najciekawszych artykułów z dziedziny polityki, nauki, literatury i sztuki.

Znalazły się pieniądze nawet na założenie ilustrowanego miesięcznika *Faenza*, poświęconego wyłącznie ceramice. Jest to jedyne w Europie wydawnictwo tego rodzaju.

Instytut dla stosunków kulturalnych z zagranicą wydał *Bibliografię Włoską*, będącą systematycznym i analitycznym zestawieniem najważniejszych prac włoskich z zakresu bibliografii i bibliotekarstwa, za czas od 1921 do 1946. Mimo istnienia ukończonej w 1937 *Wielkiej Encyklopedii Włoskiej* zapowiada się wydanie przez firmę mediolańską Perinetti Casoni nowej encyklopedii uniwersalnej w ośmiu tomach, obejmujących

10.000 stron druku, z dziesiątkami tysięcy ilustracyj, kolorowych kart itd.

Zdumiewające jest wprost bogactwo konkursów rozpisanych we Włoszech.

Wydawcy: Tariffi z Rzymu, Bompiani i Mondatori z Mediolanu ogłaszają nagrody: pierwszy 150.000 lirów za powieść i 25.000 lirów za poezję, drugi za powieść 60.000 l. Ostatni ufundował *Nagrodę Mondatori 1947* dla młodych autorów, którzy jeszcze nie drukowali swoich powieści czy nowel. Z nadesłanych manuskryptów wybiera Komitet trzy utwory, które będą drukowane do 31 lipca 1947, a jednemu z trzech autorów przyznana zostanie nagroda w kwocie 100.000 l.

Dziennik *Corriere Lombardo* i tygodnik *Costume* wyznaczyły razem 150.000 lirów za powieść i już je wypłaciły. *Klub artystów* w Palermo ustanowił nagrodę coroczną 50.000 l. za powieść, dramat, nowelę lub poezje autora sycylijskiego. *Instytut Wydawniczy* zapowiada nagrodę *Marchisio* w wysokości 100.000 l. za powieść, jaka będzie ogłoszona w *l'Narratori*. Instytut turystyczny w Bergamo rozpisał konkurs na nagrodę *St. Pellegrino* za poezje o tendencjach modernistycznych, autora dotąd nigdzie nie nagrodzonego. Miejscowość kąpielowa Viareggio rozdaje corocznie dwie nagrody po 100.000 lirów. W tym roku otrzymał ją utwór poetycki *Il Canzoniere* Saby i powieść *Pane Duro* St. Micheli. Komitet uczczenia pamięci Renato Serra ofiaruje nagrodę 100.000 l. za poezję.

Najpoważniejszą wreszcie, bo wynoszącą milion lirów nagrodę *Winobrania* proponują właściciele winnic za utwór przedłożony albo w manuskrypcie, albo drukowany już po 25 kwietnia 1945.

To wyliczenie nie wyczerpuje bynajmniej wszystkich nagród. Są poza nimi nagrody wielu klubów, związków artystycznych, ministerstwa oświaty, a także i prywatne, dla malarzy, rzeźbiarzy, muzyków. Tak np. matka zmarłej niedawno malarki Bertolucci wyznaczyła premię 50.000 l. za dobry rysunek początkującego artysty.

W owym zadziwiającym nawale dzieł z wszystkich dziedzin nauki i sztuki, jakie ukazują się we Włoszech, z wielkim tylko trudem można odnaleźć ślady niezwykłych wszakże przeżyć tego kraju. Został on pokonany na wszystkich polach walki, nękała go inwazja niemiecka, w konwulsiach wielkiego wysiłku otrząsnął się z pęt faszyzmu, przerodził się z królestwa w republikę, lecz wszystkie te tragiczne wstrząsy prześlizgnęły się, jak dotąd, dość lekko po obliczu piśmiennictwa włoskiego. Dlatego też, sądząc z recenzji i bibliografii obejmującej kilkaset wydawnictw, epoka Mussoliniego i druga wojna światowa zajmują — może na razie — minimalne miejsce w twórczości włoskiej doby ostatniej.

Co zaś piszą o Mussolinim? W r. 1945 wydał Paweł Treves, syn wygnańca Klaudiusza, który zmarł w Paryżu w r. 1933, książkę pt. *To, co uczynił Mussolini (Quello che ci ha fatto Mussolini)*. Ani przebyte cierpienia, ani nagromadzona przez lata gorycz nie przesłoniły w autorze poczucia bezstronności i umiarkowania. Opisuje to środowisko, jakie rządziło przez lat dwadzieścia Italią, tak jak je sam widział i odczuwał, w sposób zawsze jasny, przejęty chęcią dotarcia do dna prawdy.

Mario Donosti wydał w r. 1945 dzieło *Mussolini i Europa — faszystowska polityka zagraniczna*. Z recenzji dowiadujemy się, że Donosti jest pseudonimem jakiejś osobistości, która miała sposobność śledzenia z bliska, dzień za dniem, wszystkich przejawów polityki zagranicznej Mussoliniego. Wywody autora są dobrze udokumentowane i oddają dużą usługę społeczeństwu włoskiemu, które wprawdzie potępia wewnętrzną politykę faszyzmu, ale przeważnie aprobuje jego politykę zagraniczną, przynajmniej do dnia katastrofy, tj. do 10 czerwca 1940. Donosti twierdzi z całą stanowczością, że „we wszystkich faszystach, począwszy od Mussoliniego a skończywszy na najniższym funkcjonariuszu partyjnym, tkwił nieposkromiony instynkt obniżania polityki do poziomu ordynarnego wybryku, który potrafiłby zaspokoić ich grubiańskie gusta".

Autor odtwarza podobno bardzo trafnie podłoże polityczne, na jakim wyrósł faszyzm dzięki błędom ówczesnych kierowników Italii. Nie rozumieli oni w ogóle istotnego znaczenia wojny 1914—1918 i chcieli dalej rządzić krajem według przebrzmiałych już haseł i zasad. „Z początku — pisze Donosti — dyplomacja włoska szła własnym rozpędem, według dawnych wzorów, jakie stworzyło ostatnich lat pięćdziesiąt. Ale od r. 1928, tj. od dwóch pierwszych prób sfaszyzowania personelu dyplomacji, polityka zagraniczna przestała się liczyć z problemami zasadniczymi, jak ogólne bezpieczeństwo i polityka równowagi, ulegając ustawicznym wahaniom psychicznym Mussoliniego, który żył zawsze między dwoma biegunami: nastrojem bardzo wojowniczym i głęboką obawą przed

wojną. Sytuacja międzynarodowa pozwalała zrazu na realizację tego rodzaju gestów, jak wysłanie kilku dywizyj na Brenner (nb. w obronie zagrożonej Austrii), albo na podbój Abisynii czy Albanii. Przy końcu jednak ów strach przed znalezieniem się samemu w walce sparaliżował całą politykę zagraniczną i doprowadził do zupełnego podporządkowania się Niemcom i do katastrofy".

Włochów interesowała od dawna książka G. A. Borgese, emigranta prześladowanego przez policję, który osiadłszy w Stanach Zjednoczonych ogłosił jeszcze w 1937 r. studium o faszyzmie pt. *Golia, marcia del fascizmo*. Obecnie ukazał się jej przekład włoski. Borgese naszkicował, podobnie jak Donosti, historię powstania faszyzmu, w którym d'Annunzio miał odegrać dużą rolę i dał, zdaniem krytyki, trafny obraz polityki wewnętrznej i zagranicznej Mussoliniego. „Zasadniczym motorem jego działania w kraju było utrzymać się przy władzy za wszelką cenę, nie cofając się przed żadnym sposobem. W polityce zaś zagranicznej dał on się unosić impulsom i reakcjom często sobie przeciwnym, co było wynikiem jego namiętnego i niepohamowanego temperamentu". „Poza tym Mussolini w życiu indywidualnym i zbiorowym miał po prostu kult dla siły, a wojnę uważał za dobroczynną siłę dla człowieka, za dowód zdrowia narodu". Nic też dziwnego, że tego rodzaju przekonania musiały doprowadzić do zbrojnego konfliktu i do katastrofy Italii.

Największą poczytnością cieszą się podobno ostatnie dwie prace S. Sforzy: *Włochy od 1914 do 1944* i *Panorama europejska*, a także dzieła odnoszące się bezpośrednio do ostatniej wojny światowej. Do nich należy przede wszystkim generała Castellano *Jak zawarłem zawieszenie broni* (1945), generała Carboni *Obrona Rzymu* (1945) i Caracciola di Feroleto *Tragedia armii włoskiej*. Dopiero co pojawiło się na półkach księgarskich *Osiem milionów bagnetów* znanego nam z czasów jego służby w Polsce generała Roatty. Był on szefem sztabu włoskiej armii w czasie wojny domowej w Hiszpanii, dowódcą jednego z korpusów w Grecji, miał też sposobność poznać wszystkie błędy dowództwa i zachowanie się żołnierza włoskiego. Roatta był zrazu aresztowany (uciekł z więzienia), potrafił jednak widocznie jakoś usprawiedliwić swoje postępowanie, kiedy jego książka została we Włoszech wydana i przychylnie oceniona.

Zwraca uwagę duże zainteresowanie literaturą i ustrojem rosyjskim. Ukazały się nowe podręczniki do nauki języka rosyjskiego, słownik, tłumaczenia Lenina, Lermontowa, Tołstoja, Turgieniewa, Dostojewskiego, Czechowa, Erenburga, Szołochowa, Majakowskiego i in. W Turynie wydano antologię poetów rosyjskich, w Neapolu Barbagalla *Rosję komunistyczną*, w Rzymie Rosenberga *Historię bolszewizmu* oraz ambasadora Stanów Zjednoczonych w Moskwie I. Davisa *Pamiętnik*, w Mediolanie Bierdiajewa *Źródła i duch komunizmu rosyjskiego*, w Rzymie *Proces przeciw trockistom*, we Florencji prof. Lo Gatto *Historię Rosji* oraz źródłowy przekład G. Speckela rosyjskiego dzieła *Armia rosyjska*. Ukazało się dalej nowe tłumaczenie *Manifestu komunistycznego* Marxa i Engelsa, Kautskiego *Doktryna ekonomiczna*, a ostatnio Stalina *Bolszewizm i kapitalizm*. W Mediolanie żyje i wydaje swoje prace Rosjanin Sementowsky-Kurilo. Do nich należy jego studium *Rosjanie patrzą na Europę*. *Rewelacje nowego świata*, o którym wyraża się dodatnio slawista prof. Damiani, cytując np. taki ustęp: „Naród rosyjski, przesadłszy z dziedziny mrzonek do rzeczywistości, spogląda obecnie na Europę oczyma uwolnionymi od zwodniczych zasłon; odnalazł on siebie i odnajdzie z pewnością drogę, która go poprowadzi do innych, drogę, która nie może być ani drogą gwałtu, ani negacji". Tenże sam autor wydał studium historyczne pt. *Pugaczew, Imperator Kozaczyzny. Historia powstania za Katarzyny II.*

Polska była przez cały czas wojny wykreślona z karty Europy politycznej i intelektualnej. Odbiła się to także na naszym wkładzie w dorobek pisarski Włoch. Jest on nad wyraz skromny. Na użytek Włochów wydano w Mediolanie 1946 podręcznik dra Jerzego Dolinera do nauki języka polskiego, poza tym ukazał się przekład E. Bocca Radomskiej powieści Kossak (Zofii Kossak-Szczuckiej) *Per Amore (Z miłości)*, oraz M. Berga *Ghetto w Warszawie (Il Ghetto di Varsavia*, Rzym, De Carlo, 1946, l. 260).

Miła naszemu sercu jest pamięć o setnej rocznicy urodzin Sienkiewicza, którą uczczono ozdobnym wydawnictwem *Centenario di Sienkiewicz, 1846—1946*. Rzym, 1946, str. 188. Wzięli w nim udział slawiści rzymscy — prof. Damiani i prof. Maver, wnuczka przyjaciela filozofa Towiańskiego i wielkiego przyjaciela Polski Begeya w Turynie, pani Bersano-Begey, M. D'Ami-

co, Cardinali, znakomity pisarz Italii podziemnej z czasów jej walki z faszyzmem Garosci i pani Wyhowska. Bogatą treść uzupełnia wyczerpująca bibliografia dzieł Sienkiewicza i przekładów.

Dość charakterystyczny jest sąd o Sienkiewiczu sprawozdawcy włoskiego w *Italia che scrive*, Adone Nosari. Przypomina nieco przedwojenne francuskie okrzyki: *Oh! La pauvre Pologne, la Pologne opprimée!* I na tym koniec. Otóż Nosari pisze m. i.: „Sienkiewicz nie był wielkim pisarzem. Był natomiast zajadłym patriotą, a każda jego książka apoteozuje jawnie czy skrycie nieszczęśliwą Polskę!" Nosari jest dalej zdania, że Sienkiewicza, prawdziwego artystę, odnaleźć można „w niektórych jego nowelach, a szczególnie w powieści *Bez dogmatu*, przetłumaczonej trzykrotnie na język włoski pod tytułami *Senza dogma, Oltre il mistero* i *Nel l'ignoto*". Dosyć to charakterystyczne i dosyć dziwne...

Na końcu tego dorywczego sprawozdania wymienić jeszcze należy bardzo pochlebną recenzję o wydanym w Neapolu w 1944 r. przekładzie powieści Wandy Wasilewskiej *L'arcobaleno (Tęcza)*. Krytyka podnosi wielkie zalety jej stylu i zdolności narracyjnych. Książka Wasilewskiej jest wzruszającym dokumentem ludzkiej duszy, ludzkiego cierpienia i fotograficznie wiernym obrazem Ukrainy, stratowanej i zduszonej jarzmem niemieckim, w której nigdy nie osłabła siła oporu i walki.

A. T. W.

TEMAT OŚWIĘCIM

I

Nie mam bynajmniej zamiaru pisać rozprawy na temat roli dokumentu w utworze literackim, roli utworu jako dokumentu, czy też roli literatury w dokumencie historycznym, mimo że przydałaby się praca tego rodzaju w okresie, kiedy nawał materiału doświadczalnego i doświadczonego, materiału będącego niewyczerpaną wprost kopalnią tematów o trwałej wartości artystycznej i intelektualnej — zaciera bardzo często granice pomiędzy utworem artystycznym a dokumentem historycznym. Oczywiście, w obecnym okresie, w którym wszyscy ludzie znają jeszcze temat opisywany z własnych przeżyć, traktować go będą zawsze jako dokument autentyczny, i stosować wobec niego kryteria prawdy czy wierności historycznej w opisie.

Moim zadaniem jest prześledzenie tego zagadnienia na najbardziej uchwytnym przykładzie, na przykładzie tematu Oświęcim.

Książkę Szmaglewskiej *Dymy nad Birkenau* zaliczyła krytyka polska do „pogranicza powieści", nie mogąc znaleźć dla niej odpowiedniego imienia kwalifikującego. Podobnie odniesiono się do drugiej książki o Oświęcimiu, do *Przeżyłam Oświęcim* K. Żywulskiej. Krytyka literacka uznaje obie książki za pozycje literackie, krytyka historyczna — za dokument. Jak jednak ustosunkowuje się do tej twórczości czytelnik? Pisząc „czytelnik" będę miał stale na myśli specjalny typ odbiorcy, człowieka żyjącego w zasięgu ponurego mitu obozowego, a więc, jeśli chodzi o Polskę, czytelnika typowego. Czytelnik taki podchodzi do wspomnianych książek wyłącznie jako do dokumentu, szukając w nich przede wszystkim prawdziwego obrazu katorgi, wytłumaczenia problemu zła, odporności czy walki, świadectwa cierpień doznanych przez siebie samego lub przez bliskie mu osoby.

Od siły wizji artystycznej zależeć będzie, czy czytelnik zatraci w trakcie czytania postawę rejestrującego tylko obserwatora, czy też zdolny będzie przeżywać wraz z autorem lub bohaterem opisywaną sytuację. Tak jest np. z *Apelem* Andrzejewskiego, a więc z utworem pisarza, który sam nie zaznał życia obozowego. Wyjątkowa siła wizji u Andrzejewskiego działa na czytelnika, szukającego w jego opowiadaniu dokumentu historycznego, jako siła kształtująca wyobraźnię odbiorcy. Opisywany obraz utrwala się w tej wyobraźni na stałe.

Jeśli chodzi o książki Szmaglewskiej i Żywulskiej, to proces kształtowania wyobraźni czytelnika przebiega wręcz odmiennie niż przy lekturze *Apelu*. Autorki, same byłe więźniarki Oświęcimia, nie mogą zdobyć się na artystyczną selekcję wrażeń i faktów; dla „człowieka obozu" bowiem taka selekcja jest niemożliwa (w pierwszym przynajmniej okresie wolności); dla niego każde przeżycie, każdy szczegół jest równie ważny, każdy dotyczy jego samego. Autorki usiłują wprawdzie odtworzyć możliwie najpełniejszy obraz życia obozowego kobiet, lecz z własnej perspektywy, przez pryzmat swoich przeżyć, transponowanych zbyt łatwo na resztę społeczeństwa obozowego. Ponieważ jednak są bardzo wstrzemięźliwe w oddawaniu tych

właśnie przeżyć własnych i zamuią raczej, świadomie czy nieświadomie, postawę „zainteresowanego obserwatora" — nic z tego nie wychodzi. Gromadzą one fakty tylko osobiście zaobserwowane, wystarczająco silne wprawdzie, by wywoływać zamierzoną reakcję, lecz wszystkie te fakty pozbawione są perspektywy, a ich luźne, chronologiczne zestawienie rozbija obraz życia na szereg pozornie nie związanych ze sobą fragmentów. Dokument pozostaje cząstkowym i nieprawdziwym w swej całości — dzieło literackie pozbawione przekonywującej wizji.

Ktwnie cząstkowym dokumentem jest Kossak-Szczuckiej *Z otchłani*, gdzie autorka — przyjmując postawę filozofującą — usiłuje tłumaczyć ludzkie dzieje w obozie, lecz nie artystyczną i nie dokumentarną metodą, ale właśnie filozofią chrześciańską. Na marginesie należy zaznaczyć, że olbrzymia większość więźniów i ludzi w jakikolwiek sposób „dotkniętych" obozem daleka była od tłumaczenia sobie źródła Zła pierwiastkami tkwiącymi wyłącznie w głębi duszy ludzkiej; ludzie na ogół trzeźwo i słusznie widzieli w esesmanach bandytów hitlerowskich a nie szatanów. Książka Szczuckiej posiada jeszcze nikleiszą perspektywę aniżeli poprzednie, jest pamiętnikiem jeśli nie jej jednej, to na wyżej małej grupy kobiet. Podobnie jak i czwarta książka kobieca o Oświęcimiu, Pelagii Lewińskiej — chociaż obie ostatnie przykładają większą wagę do oceny wartości ludzkich, ludzkiej godności w męce i cierpieniu, jedna ze stanowiska katolickiego, druga — marksistowskiego. Mimo to obie są raczej indywidualnymi dokumentami.

Żadna z wymienionych pozycji nie oddaje pełnej prawdy, pełnego obrazu życia w Oświęcimiu. A prawda ta jest prosta. Życie ludzkie w obozie (mówię o życiu więźniów — indywidualnym i społecznym) nie różniło się zasadniczo niczym od normalnego życia, jeśli rozpatrujemy je w oderwaniu od czasu. Zawierało ono wszystkie pierwiastki i wartości życia normalnego, niezwykle tylko zgęszczone i wyolbrzymione. Czas natomiast nie działał w obozie tak jak na wolności, czas był pojęciem odrębnym. W tym zmienionym wymiarze czasu było miejsce na śmierć, chorobę, walkę o byt i stanowisko, miłość, tęsknotę czy okrucieństwo, zdradę i wierność, bohaterstwo czy tchórzostwo...

Ten zmieniony czas płynął wprawdzie inaczej, lecz przez tych samych ludzi. Ludzie w tym czasie odarci byli ze wszystkich wyimaginowanych wartości. Nikt nie był takim, za jakiego się uważał, albo za jakiego go uważano przed obozem, poza tym czasem. Człowiek był w pełni sobą, złym czy dobrym, tchórzem czy bohaterem, małym czy wielkim, bez maski, bez fałszu, widoczny i sprawdzalny w każdym geście, w każdym uczynku i myśli.

Nie wolno jednak zapominać, iż nie był to człowiek zrodzony i wychowany w obozie. Był to człowiek z różnych, ściśle określonych środowisk społecznych i kulturalnych, wychowany w różnych, ściśle określonych warunkach. Żył on w obozie (mowa o wewnętrznej postawie) nadal tak, jak go te warunki uprzednio kształtowały. Jego żywot obozowy był przedłużeniem ściśle określonego życia przed przybyciem do obozu. Na takiego to dopiero człowieka oddziaływał w ten czy inny sposób czas obozu, a nie — jak to zwykle opisują autorzy — na jakiegoś człowieka abstrakcyjnego, oderwanego całkowicie od uprzedniego życia. Jasne, że w obozie wszystkie jego siły fizyczne i umysłowe czy moralne ujawniały się w postaci czystej. Jasne, że wobec tego ci różni ludzie, będący tworami różnych warunków poza czasem obozu i czasu obozowego, różnie go przeżywali. I to jest druga prawda cenna dla artysty czy historyka.

Dalszym błędem jest twierdzenie pisarzy, że warunki obozowe specjalnie wyzwalały tylko jakieś „złe instynkty" ludzkie. Wyzwalały one „wszelkie instynkty", złe i dobre. Jeśli więcej było złych aniżeli dobrych, to nie działała tu tylko sprawa „opłacalności" złego uczynku, lecz zawiniło uprzednie wychowanie, poprzedni system wychowawczy, oczywiście nie na przestrzeni jednego tylko pokolenia, ale w całości rozwoju społeczno-historycznego. Ludzie piszący o Oświęcimiu lub o innych obozach nie rozumieją tych prawd. Ciekawy wyjątek w tej twórczości, wyjątek zresztą jedyny, stanowi proza Tadeusza Borowskiego, który zdobywa się na wstrząsający obiektywizm opisu, przedstawiając „Zło" i „Dobro" w takim właśnie układzie, w jakim one występowały w obozie — obok siebie. Borowski posługuje się — nie wiem, świadomie czy nieświadomie — czynnikiem, jaki można by nazwać „kwalifikującą pamięcią" czytelnika. Mianowicie postępuje jak czytelnik, który, pamiętając siebie samego w podobnych do opisywanych okoliczno-

sciach, wyciąga z opisu wnioski natury moralnej, kwalifikującej czyny ludzkie, mimo iż w opisie dobro i zło równoważą się jako motywy przetwarzane przez artystę, mimo iż autor nie daje żadnych kwalifikujących sugestyi.

Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że na apel o nadsyłanie wierszy do antologii obozowej napłynęło wiele setek utworów. Są one pozbawione większej wartości artystycznej, lecz działają na określony już przeze mnie typ czytelnika tak, jak dzieła artystyczne, dzięki istnieniu wspomnianej już „kształtującej" czy „kwalifikującej pamięci" u odbiorcy. Jest to, wydaje mi się, sprawa prosta; jednak krytyka nie dostrzega, że podobnie dzieje się z każdym dziełem literackim.

Człowiek, który w jakikolwiek sposób zetknął się osobiście z widmem obozu i przeżywał jego problem, jest zdolny wydobyć ze siebie, ze swej pamięci, takie obrazy, poruszyć tak swą wyobraźnię, jak gdyby działały nań elementy dzieła artystycznego, podczas gdy w danym dziele po prostu ich nie ma. Jest tylko szyfr umowny, stenogram, żadnej wizji, żadnego obrazu artystycznego. Samo wymienienie w odpowiednim kontekście nazw, pod którymi kryją się znane obiekty, przedmioty wzruszenia, związane z obozem — wyzwala w czytelniku zamierzony przez autora lub przynajmniej podobny do zamierzonego obraz. Utwór taki jest więc symbolicznym szyfrem pomiędzy artystą-nadawcą a odbiorcą, który zna przedmiot twórczości, przeżyty, utrwalony, doświadczony i zrozumiały przez to dla obu. Wizja tematu opisywanego (temat pojęty oczywiście jak najszerzej nie tylko jako anegdota, lecz jako każdy składnik utworu) istnieje zarówno u autora jak i u odbiorcy, konsumenta.

II

Temat Oświęcimia czeka jeszcze na swego artystę. Jest on opracowywany oczywiście nie tylko literacko. Polska literatura dokumentarna na temat Oświęcimia zna wiele pozycyj, pamiętników — wspomnień i prac o charakterze naukowym. Jak już stwierdzono, również utwór na pozór czysto literacki może być „czystym" dokumentem. Stwierdzić to można jedynie u samego siebie. Dlatego niech mi będzie wolno powołać się na mój szkic w *Kuźnicy* pt. *Cygan — czyli zabić człowieka*. Opowiadanie to jest we wszystkich szczegółach autentyczne, pozbawione jakiejkolwiek fikcji literackiej, występują w nim konkretne osoby, noszące rzeczywiste pseudonimy i działające tak, jak działały wówczas, w czasie obozowym.

Jest rzeczą bezsporną, iż literatura piękna może w różny sposób oddawać czy przekształcać rzeczywistość. Niedopuszczalną jednak rzeczą jest takie „przekształcanie rzeczywistości" w pracach naukowych; tymczasem tak zwane naukowe prace o Oświęcimiu przedstawiają fakty sprzeczne ze sobą, nie mówiąc już o tym, że obliczone są raczej na korzyść finansową aniżeli na utrwalenie dokumentarne przedmiotu.

Właściwie zamiast jednej wyczerpującej i rzeczowej pracy naukowej, która stałaby się dokumentem dla tych pokoleń, które nie będą już wierzyć opisowi artystycznemu lub pamiętnikarskiemu, ukazują się coraz to nowe pozycje, książki „robione" pośpiesznie, powtarzające kilka razy to samo, fragmentaryczne a przez to i fałszywe.

Najlepszą dotychczas pracą jest rozprawa naukowa sędziego Sehna w *Biuletynie Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce*, a więc człowieka, który zna obóz jedynie z dokumentów, a nie z własnego przeżycia. Jest to, prócz wydawnictw Żydowskiej Komisji Historycznej, jedyny wzór, jak należy pisać dzieło dokumentujące. Jest to praca wyczerpująca zakreślony przez autora temat w sposób rzeczowy, obiektywny, z usunięciem wszelkich pierwiastków subiektywnych, moralizatorskich, praca, w której autor nie daje historii obozu, lecz historyczny zarys wszystkich problemów obozowych, od położenia geograficznego do masowego wyniszczania włącznie. Posługuje się on przy tym obszernym materiałem dowodowym, statystykami, dokumentami niemieckimi i polskimi, ogólną literaturą tematu, czerpie z różnych prac mogących wyjaśnić sam system hitlerowski i organizację terroru. Zeznania więźniów nie tworzą u Sehna autonomicznej części pracy, przez co unika on powtarzania tych samych spraw, lecz wplata te zeznania do swego tekstu, korzystając jedynie z najważniejszych i obiektywnych, sprawdzalnych wypowiedzi. Również dokumenty niemieckie, cytowane licznie i bardzo trafnie, nie stanowią specjalnego dodatku do tekstu, lecz udowadniają każdą postawioną przez autora tezę.

Dwie następne prace na temat Oświęcimia, mające mieć charakter naukowy i dokumentarny, to książka Ludwika Ra-

jewskiego *Oświęcim w systemie RSHA* oraz książka *Oświęcim* dr. Friedmana i T. Hołują.

Ludwik Rajewski, stary więzień Oświęcimia, pracujący w obozie na eksponowanym stanowisku, dzięki któremu miał możność wglądu w wiele spraw i dokumentów SS, współpracujący z obozowym Ruchem Oporu — powinien dać gwarancję, że praca jego będzie jeszcze lepsza aniżeli Sehna. L. Rajewski pracując w Wydziale Martyrologii (jest taki!) mógł zebrać o wiele więcej dokumentów i faktów, korzystać z gotowych już prac, wspomnień i pamiętników.

Tymczasem książka Rajewskiego jest typowym przykładem jak nie należy pisać tego rodzaju pracy. Autor zakłada np., że jego książka traktować będzie Oświęcim jako wynik systemu RSHA — (głównego urzędu bezpieczeństwa Rzeszy) — lecz bynajmniej tytuł nie usprawiedliwia treści. System RSHA pozostanie dla czytelnika tak samo nieznanym po przeczytaniu książki jak i przed jej lekturą. Co więcej, sam autor nie wykazuje znajomości tematu (systemu RSHA). Opowiadanie, że to system RSHA był źródłem, przyczyną zła, należy oczywiście zaliczyć do bajek. System ten był przecież wynikiem, a nie przyczyną nieszczęść i zła, jeśli już ktoś chce w ten sposób umówać zagadnienie. Co ma np. znaczyć stwierdzenie autora, że tylko twórcy tego systemu mogą sobie go wyobrazić i zrozumieć? Po co wobec tego książka?

Fragmentaryczność wiadomości autora w odniesieniu do „systemu" ujawnia się w powiedzonkach, że SS to taki sam tytuł, skrót tytułu, jak inż., lub dr (?), w wymienianiu tylko czterech wysokich oficerów SS jako współpracowników Kaltenbrunnera, odpowiedzialnych za obozy, mylenie gestapo z ogólną policją bezpieczeństwa itd. itd.

Rajewski chcąc pisać pracę „naukową" powinien unikać wybrzuszeń tematycznych, to znaczy uwypuklania osobistych przeżyć i faktów jemu najlepiej znanych, w takich rozmiarach, jak to czyni w swej książce, której zresztą większą część stanowią wspomnienia poszczególnych więźniów, mające oddać historię późnych etapów obozu. Pisząc o obozie, sam Rajewski ma na myśli głównie obóz męski, obóz centralny.

W najmocniejszym rozdziale, o pracy *Politische Abteilung*, brak jakichkolwiek dokumentów. Czytelnik musi wierzyć „na słowo", że tak właśnie było, chociaż dokumenty takie istnieją. Już zupełnie nie wiadomo po co przytacza Rajewski w całości zeznanie komendanta obozu koncentracyjnego w Mauthausen-Gusen Ziereisa, zdaje się po prostu po to, by książka była pełniejsza. O rozdziale *Oświęcim walczący* będzie jeszcze mowa.

Przed omówieniem następnej pozycji, książki pt. *Oświęcim*, małe wyjaśnienie. Nie jestem, jak by wynikało z karty tytułowej, współautorem książki. Po powrocie z obozu, przed przeszło rokiem, napisałem dla władz partyjnych krótki raport o pracy polityczno-wojskowej w Oświęcimiu i innych obozach i na podstawie tego raportu wygłosiłem następnie odczyt. Raport ten wręczyłem przedstawicielowi wydawnictwa *Książka* z zaznaczeniem, że mógłbym na jego podstawie dopiero opracować broszurę o ruchu oporu w Oświęcimiu. W jakiś czas potem dowiedziałem się, iż wydawnictwo zamierza moją pracę wydać wspólnie z pracą dr Friedmana. i w tym celu miałem dostać materiał do przepracowania oraz pracę dr Friedmana do przejrzenia. Niestety przez przeszło rok nie otrzymałem żadnej wiadomości na temat losów tego projektu, a książkę zobaczyłem dopiero... po wydaniu jej, bez porozumienia się ze mną. Dlatego przypuszczam, iż mam pełne prawo zająć wobec niej postawę krytyczną.

Jeśli chodzi o ruch oporu w obozie, to w książce *Oświęcim* wygląda ta sprawa dosyć dziwacznie. Nie czytałem pracy dra Friedmana, a on, widać, nie czytał mojej i nikt zdaje się z wydawnictwa nie czytał całości. Dlatego czasami co innego pisze się na stronie X, a co innego na stronie Y.

L. Rajewski w rozdziale *Oświęcim walczący* dał zupełnie pobieżny i powierzchowny obraz prac konspiracyjnych, przedstawiając wiele faktów wręcz fałszywie. (Np. twierdzenie, że do r. 1942 nie było żadnej pomocy z zewnątrz, lub że zezwolenie na paczki wiąże się z powstaniem organizacyj). Autor wychwytuje na ślepo kilka znanych mu faktów, chce mówić w ogóle o walce, o ruchu oporu, a mówi wyłącznie o „Grupie Oświęcim", pomijając inne, i mówi w dodatku fałszywie. A przecież z tymi innymi grupami był w stałym kontakcie. Z palca wyssane jest również twierdzenie, że „Grupa Oświęcim" to twór pracy PPS. W rzeczywistości sprawa przedstawiała się tak, jak to opisuję w *Oświęcimiu* i jak już niejednokrotnie o tym pisała prasa. Grupa ta powstała właściwie z inicjatywy komuni-

stów austriackich, którzy pierwsi tworzyli na terenie obozu międzynarodowe grupy lewicowe z udziałem komunistów, socjalistów, demokratów i lewicowców w ogóle. Dane autora co do działalności „Grupy" są nie tylko niewystarczające, ale potraktowane nadzwyczaj lekkomyślnie.

Moja praca pt. *Grupa Oświęcim* w książce *Oświęcim* ogranicza się również do wspomnianego ugrupowania (byłem jednym z jego kierowników), chociaż w tego rodzaju książce powinna ona obejmować całokształt działalności ruchu oporu, a więc i grupy czysto wojskowe ZWZ czy AK, osobne grupy żydowskie czy rosyjskie, oraz opór indywidualny. Nie stało się to z wymienionych już przyczyn. Ponieważ nie miałem możności przeprowadzenia korekty, w tekście znalazło się wiele zasadniczych błędów, rzeczy niepotrzebnych (spisy nazwisk fragmentaryczne, błędy w nazwiskach i przynależności partyjnej) lub nie wyjaśnionych. A. Kuryłowicz figuruje w spisie bezpartyjnych (PPS), Wanda Jakubowska, kierowniczka roboty wśród kobiet, figuruje jako „bezpartyjny" mężczyzna (PPR), wiele nazwisk pominięto.

Są to oczywiście niedopuszczalne metody wydawnicze. Przecież w ciągu roku można było te/rzeczy uzgodnić i poprawić. Można było załączyć wiele ciekawych dokumentów i materiałów, ujawniających się z biegiem czasu. Np. ani w pracy Rajewskiego, ani w mojej nie ma danych co do współpracy z grupami rosyjskimi, na skutek operowania w obozie wyłącznie pseudonimami. A trzeba było wspomnieć o takich przywódcach radzieckich jak podpułkownik Piotr Machura (Buna), Nina Gusiewa (Birkenau), A. Bondarenko (Birkenau), A. Lebiediew (obóz główny). Trzeba było powiedzieć o polskiej grupie oficerskiej, o kontaktach obozów bocznych, o związkach z AK, o wywiadzie alianckim itd. itd.

Jeszcze gorzej przedstawia się sprawa wspomnianych rozbieżności w tekście dr. Friedmana i moim. Oto kilka z nich: dr Friedman twierdzi niesłusznie, że kontakt z organizacjami zewnętrznymi powstał dopiero w 1944(!) roku, podczas gdy istniał on prawie od początku obozu; autor pisze o śmierci siedmiu komunistów w końcu września 1944, podczas gdy wypadek ten miał miejsce w końcu października, i żaden z czterech Polaków, którzy wówczas ponieśli śmierć, nie był komunistą. Jeden był przedwojennym ONRowcem i wojennym ZWZetowcem (Świerczyna — nie Zwierzyna!) drugi zawodowym oficerem (Piąty — nie Piątek!), trzeci również ZWZetowcem (Rainoch — nie Reinuch!) a czwarty nigdzie nie należącym Polakiem (Duzel — nie Dussel!). Pracowali oni wprawdzie w organizacji wojskowej obozu, lecz była to organizacja wspólna, założona przez „Grupę", która obejmowała wszystkie — nie tak jak w kraju — organizacje wojskowe. Dr Friedman powtarza szkodliwą bajkę o istnieniu tajnej radiostacji organizacyjnej na bloku 11. Trzeba by było być idiotą, aby taką stację budować właśnie w obozie. Iskrówka, z której korzystała „Grupa", znajdowała się w Krakowie.

Całe nieszczęście, że autor posługuje się zeznaniami dr Wolkena, dr Wolmana i dr Mayera, którzy znali tylko mały wycinek pracy i to, jak widać, znali go źle. Mylą oni fakty i daty i wiele z nich wymyślają.

Pozostała część pracy dr Friedmana jest rzeczowa i wyczerpująca. O niebo wyższa od książki Rajewskiego. Autor umie posługiwać się materiałem dowodowym, przytacza te dowody celnie, nie ograniczając się do samego stwierdzenia faktów. Dokumenty niemieckie, po raz pierwszy opublikowane — fatalnie tłumaczone. W obu książkach, nie wiadomo dlaczego — wiersze; zupełnie zbyteczny dodatek.

Żałować należy, że nikt w Polsce, żadne „ciało" oficjalne nie zajęło się sprawami dokumentacji, natomiast prawie wszystkie zainteresowane czynniki pracują na własną rękę. Osobno Komisja Badań Zbrodni Niemieckich, osobno Żydowska Komisja Historyczna, Ministerstwo Propagandy, Ministerstwo Kultury, Związek b. Więźniów a nawet Czerwony Krzyż. Wiele bezcennych materiałów „rozlazło" się po ludziach i zbiorach prywatnych.

Temat Oświęcim czeka jednak nadal.

Tadeusz Hołuj

WYKAZ TREŚCI

Str.

ROSŁAW ŻUŁAWSKI: Opowieść szydercza 5
ONSTANTY GAŁCZYŃSKI: Café-bar „Océan“ 15
ICJA IWAŃSKA: Ewakuacja aparatu 18
ULIAN PRZYBOŚ: Ballady i groteski (20 kg czyli o numerowym, O grosz, Ziemniaki, Jadłospis, Cztery piętra, Murarze, Mimochodem o jednookim, Florian, Skrzypek, ruch jego ręki, Piosenka łopatologiczna) 30
REMI WASIUTYŃSKI: Wstęp do historii człowieka 36
ACŁAW KUBACKI: Ranieri Calzabigi pośród lektur filomackich 57
ADEUSZ PEIPER: Dwie kreski do profilu Mickiewicza 90

PRAWY I TROSKI: JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?

ULIUSZ KLEINER 93
TEFAN LICHAŃSKI 95
OFIA STAROWIEYSKA-MORSTINOWA 100

PRAWOZDANIA

AZIMIERZ WYKA: Oblicza świata 115
RYSTYNA KULICZKOWSKA: Pisarze Polski podziemnej 126
ARIAN PROMIŃSKI: Powieść o mieście i o sobie 130
OJCIECH NATANSON: Poległy poeta o legendach Warszawy 133

OTY

T. W.: Co pisze Italia? 135
ADEUSZ HOŁUJ: Temat Oświęcim 138

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“, Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka. Sekretarz odpowiedzialny: Karol Kuryluk.
Kolegium redakcyjne: Leon Kruczkowski i Jan Wiktor.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8 Administracji: Wielopole 1.
Cena zeszytu 65 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego“). Prenumerata kwartalna 210 zł, półroczna 420 zł.

037608